INFLUENCES HÉRÉDITAIRES ET PROBLÈMES POSÉS PAR LA RECENSION DE LA POÉSIE ARCHAÏQUE

PAR

RÉGIS BLACHÈRE

Par „poésie archaïque," on entendra ici l'ensemble des productions en vers s'échelonnant de la seconde moitié du sixième siècle de J.-C. jusqu'aux environs de 725. On sait combien le problème de la fixation écrite des œuvres poétiques de cette période soulève de problèmes, et quelles polémiques les recherches afférentes ont provoquées dans le Proche-Orient depuis quelques quarante ans. On se propose, dans ces quelques pages, d'insister sur un des facteurs qui a conditionné cette notation.

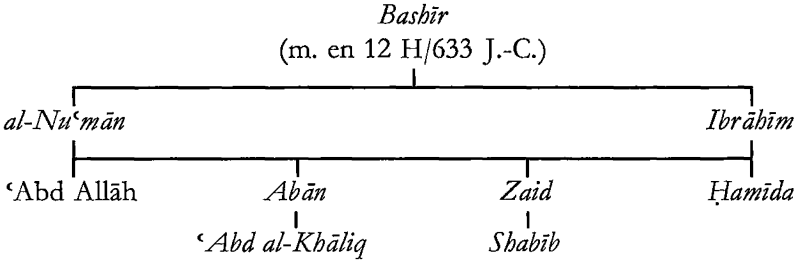
Les „logographes" iraqiens du neuvième siècle ont assez souvent signalé l'hérédité du don poétique dans certaines familles, durant la période en cause. Ils l'ont fait surtout par curiosité, poussés aussi par le désir de noter un fait qui constituait à leurs yeux un „titre de gloire." C'est ainsi par exemple qu'ils se sont plu à énumérer ceux des membres du clan de Zuhair b. Abī Sulmā qui avaient reçu le don des vers. Ils n'ont cependant pas assez marqué combien cette particularité était fréquente à l'époque archaïque. Fait plus grave: ils n'en ont pas dégagé certaines conséquences importantes aux regards du philologue et de l'historien de la littérature. Le rappel de quelques faits touchant trois cas de cette hérédité poétique pourra, croit-on, combler cette lacune.

Des données rassemblées par Abū 'l-Faraj al-Iṣfahānī, dans le *Kitāb al-aghānī*, mettent en évidence l'hérédité poétique chez le panégyriste „itinérant" Ḥassān b. Thābit, devenu le chantre de Mahomet et de l'Islam après 622. A sa mort, Ḥassān laissait un fils, ʿAbd al-Raḥmān, qui, sous le Calife omeyyade Muʿāwiya, se fit le défenseur des Anṣār de Médine, dans des diatribes en vers répondant aux attaques lancées par le Syrien al-Akhṭal, à l'instigation de Yazīd, héritier au trône. [1] Ce même ʿAbd al-Raḥmān paraît avoir joué un rôle important dans la fixation des œuvres laissées par son père; il semble bien en particulier avoir largement contribué à maintenir, à

[1] Voir *Aghānī*, 3e éd. (Caire, 1924 ss.), XV, 109-122 (données empruntées aux "logographes" Madā'inī, ʿUmar b. Shabba, Ibn Naṭṭāḥ).

l'égard de celui-ci, une curiosité propre à lui conserver son renom. Il eut lui-même un fils, Sa'īd, dont la carrière, partagée entre Médine et Damas, se poursuivit jusqu'au delà du règne de Walīd II en 125 H. (743 J.-C.).[1] La vogue dont avait joui Sa'īd parmi les chanteurs-compositeurs du Hedjaz, de son vivant et après sa mort, peut rendre compte, dans une appréciable mesure, de l'intérêt porté à certains poèmes „profanes" mis sous le nom de son aïeul. Sans doute, l'état de notre information ne permet-il pas d'entrevoir le rôle assumé par les deux descendants de Ḥassān dans l'idée qu'on finit par se faire de lui et de son œuvre. Du moins peut-on penser que l'intervention de ces deux personnages ne put manquer de perturber l'œuvre conservée sous le nom du chantre de Mahomet et de lui donner ce caractère hétérogène qui frappe tous ceux qui la lisent. A ces considérations, s'en ajoute une autre dont la portée d'ailleurs se laisse plus sentir que mesurer. Ḥassān avait été le type du panégyriste „itinérant"; son fils devait être un polémiste entrainé par le courant des diatribes politiques de son temps; Sa'īd fut un élégiaque. En trois générations, on découvre toute l'évolution subie par la poésie dans le cadre du Hedjaz. Cet aspect de l'hérédité du talent est un symbole du temps et des mutations qu'il présente.

Le cas d'hérédité poétique, offert par une autre famille médinoise que, par commodité, on désignera sous le nom de *Banū Bashīr*, est non moins curieux, bien qu'un peu différent. Le tableau suivant donnera tout d'abord l'état de cette hérédité;[2] les noms des poètes sont en italique.



On n'a que quelques vers, sous le nom de Bashīr qui, on le sait, fut un des premiers médinois ralliés à la cause de l'Islam, et qui, jusqu'à sa mort en 12/633, durant la campagne d'Iraq, fut un fervent zélateur

[1] *Ibid.*, VIII, 269-79 (citation de 'Utbī, m. 228/842).

[2] Ce tableau est tiré des notules accompagnées de citations en vers figurant dans *Aghānī*, éd. Būlāq, XIV, 128-29. Les renseignements semblent empruntés au "logographe" Khālid b. Kulthūm (seconde moitié du IIe/VIIIe s.) car la donnée qui précède p. 127 en bas vient de lui.

de la foi nouvelle. [1] Avec son fils al-Nu'mān, le problème est plus complexe; [2] ce personnage en effet, célèbre pour ses dons poétiques et oratoires, fut aussi un homme politique rallié au Calife Mu'āwiya, avant de passer dans le camp des Zubairides insurgés au Hedjaz et en Iraq contre le Calife Marwān Ier en 64/683-84; il devait d'ailleurs trouver la mort au début de l'année suivante au cours de cette rebellion, en Syrie du Nord. S'il est peu connu comme poète, en revanche sa place dans la transmission du *ḥadīth* est importante, comme en témoigne la présence de son nom dans les „chaines de garants" invoquées dans les corpus. Cette qualité de traditionniste et de „Compagnon" du Prophète a pu contribuer à lui valoir un certain renom d'ascétisme; des traits anecdotiques soulignent toutefois la contradiction offerte par le piétisme, et la passion du personnage pour la musique et les chanteurs. Un récit fixé au quatrième siècle H. (dixième J.-C.) [3] illustre cette passion, dans une scène où la cantatrice médinoise, 'Azza, tient un rôle assez piquant. Si l'on a peu de renseignements, sur le fils et les neveux d'al-Nu'mān, en revanche l'accent est mis par l'auteur d'*al-Aghānī* sur l'abondance de leur production poétique. [4] Ici encore, malgré le vague de notre information, nous sommes amenés à penser que le respect familial pour les œuvres des parents a dû jouer et a dû favoriser, pendant un certain temps, leur conservation. Toutefois un courant en sens contraire paraît s'être, en même temps, dessiné en dépit des efforts de cette famille. Aujourd'hui, en effet, presque rien ne subsiste des œuvres des Banū Bashīr. Le plus célèbre d'entre eux, pour ne prendre qu'un exemple, al-Nu'mān, ne se survit que dans quelques fragments tirés de pièces „de circonstance" ou de quelques *ghazal* ou élégies d'amour. Un tel fait requiert une explication particulière qui, au demeurant, devra conserver sa forme d'hypothèse. A ce moment de son histoire, la poésie arabe ne saurait prétendre à se conserver par le zèle seul des membres de la famille d'un poète. Pour échapper à l'oubli, les œuvres en vers de cette époque doivent aussi „coller" à des faits de civilisation ou à des événements historiques qui ont piqué et retenu l'attention

[1] Sur ce personnage, voir "'Arafa" dans *EI*², I, 1110; à ajouter, sur ce poète, *Aghāni*, éd. Būlāq, XIV, 119, 125 (ligne 20), et surtout 120 vers le bas.

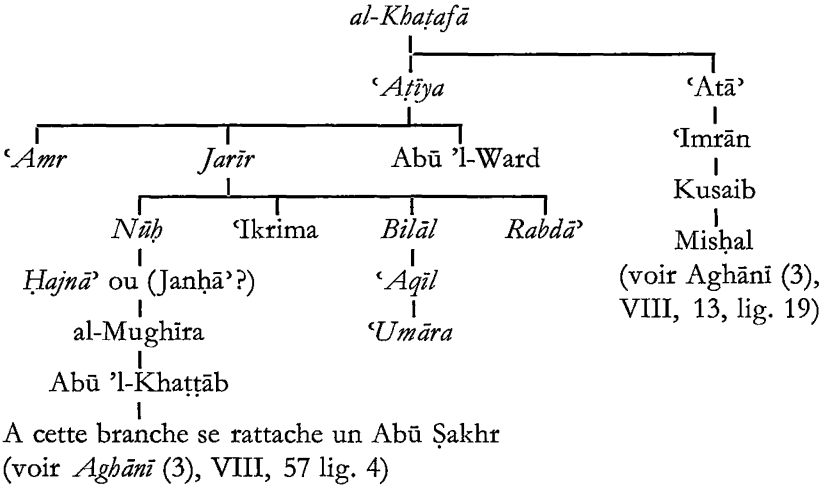
[2] Sur ce personnage, voir *EI*, III, 1018; à ajouter, sur ce poète, *Aghānī*, éd. Būlāq, XIV, 119-30, surtout 127-28 (trois fragments élégiaques).

[3] Récit harmonisé d'après les "logographes" 'Umar b. Shabba, Ḥammād Mauṣilī dans *Aghānī*, 3e éd., III, 13 ss.

[4] Voir *Aghānī*, éd. Būlāq, XIV, 128-29 où, dans chaque notule sur eux, ces poètes sont qualifiés de *mukthir*, "abondant."

des érudits iraqiens des deuxième-troisième siècles H. (huitième-neuvième J.-C.). Tel ne semble pas avoir été le cas des Banū Bashīr et de leurs œuvres. D'autres facteurs, en l'occurence, ont fort bien pu intervenir pour précipiter cet oubli. Ces poètes, à en juger par les rares fragments conservés, sont restés liés à la vie politique en Syrie, sous les Omeyyades, et n'ont guère provoqué d'intérêt chez les „logographes" iraqiens. Le même fait parait devoir être invoqué à l'égard des poètes issus de la puissante tribu des Taghlib de Djézireh. Dans le mouvement de désaffection vis-à-vis de la poésie qui se répand dans certains milieux dévots à Médine et à Bassora, l'austérité de figures comme celles de Bashīr et d'al-Nu'mān a dû pousser certains érudits à dépouiller ces personnages de leurs allures profanes, pour concentrer l'attention sur les valeurs islamiques qui éclataient en eux. Ainsi est-on tenté d'expliquer la rareté des vestiges poétiques transmis sous le nom de Bashīr. Ainsi également peut-on interpréter l'ignorance où nous sommes, des œuvres composées par les nombreux membres de cette famille qui avaient cultivé l'art des vers. En conclusion, on serait admis à poser que la seule hérédité poétique est incapable de garantir la conservation d'un *dīwān* archaïque. Le cas offert par le poète Jarīr et sa descendance paraît en fournir la preuve.

Issu d'une sous-tribu des Tamīm, ce panégyriste a compté, lui aussi, dans sa descendance, des poètes renommés [1] comme le montre le tableau suivant: [2]



[1] Sur cette hérédité célèbre, v. Ibn Rashīq, *ʿUmda*, II (Caire, 1353/1934), 289.

[2] Cet arbre généalogique a été dressé à partir des données d'Ibn Nadīm, *Fihrist*, éd. Flügel, 158 (ligne 29), 159 (ligne 3), et surtout à l'aide des "chaînes

Parmi les descendants de Jarīr qui, dans ce tableau, nous sont donnés comme poètes, tous n'intéressent pas également notre propos. Certains, comme Nūḥ ou comme Rabdā', nous sont mal connus et n'ajoutent presque rien à notre information. Deux personnages, au contraire, se détachent de l'ensemble. Le premier est Miṣḥal, dont le père, Kusaib, avait épousé sa cousine Rabdā', fille de Jarīr; nous ne savons rien sur lui, sinon qu'il s'employa, comme *rāwī* de son grand-père maternel, à colliger le *Dīwān* de celui-ci. [1] Le second est ʿUmāra qui se fit une grande réputation à Bassora comme panégyriste, et qui vécut jusque sous le règne du Calife al-Wāthiq (de 227 à 232 H./ 842 à 847 J.-C.). Ce personnage fut en rapport avec des grammairiens de cette ville, en particulier avec Abū ʿAmr b. al-ʿAlā'. Un grand nombre de données ont été consignées sous son nom par al-Ṣūlī. [2] Il est important de signaler l'objectivité avec laquelle il jugeait l'œuvre de son illustre aïeul. [3] ʿUmāra, d'après nos textes, ne fut cependant pas le seul informateur des savants baṣriens, et ceux-ci, notamment Ibn Sallām, utilisèrent avec soin les renseignements remontant à d'autres fils de Jarīr. [4] Comme on peut le voir, cette descendance s'employa avec zèle à perpétuer la mémoire de son grand ancêtre. Sans doute serait-on enclin à penser que ce zèle pieux, tendit à embellir cette figure. A en juger toutefois par les anecdotes conservées par cette voie, il n'en est rien. Ce qu'on relève dans ces données, c'est seulement un certain goût du pittoresque et un souci de bien marquer les attaches tribales, la *ʿaṣabīya* tamīmite. [5] Pour l'histoire littéraire, le fait vaut d'être signalé, mais n'implique pas une volonté d'altération du texte transmis.

Comme on peut s'en rendre compte par les trois séries de faits relevés ci-dessus, le rôle joué par les descendants d'un poète illustre dans la transmission et la fixation de ces œuvres est fort divers. Il se peut que, dans quelques cas, certains descendants aient mis à profit la gloire d'un ancêtre, pour faire passer sous son nom une partie de

---

de garants" fournies dans *Aghānī* (3), VIII, 13 (lignes 17, 19), 14 (lignes 1), 34, (lignes 4, 7), 49 (ligne 9), 57 (ligne 3), 66 (ligne 6).

[1] Voir Ibn Nadīm, 158 (ligne 28, où il faut lire: "Ibn ʿImrān b. ʿAṭā" au lieu de "Ibn ʿAmmār b. ʿUkāba").

[2] Voir sa notice dans *Aghānī* (1), XX, 183. Voir aussi Ibn Nadīm, *op. cit.*, 159(ligne 4), et deux citations chez Marzūqī, *Sharḥ al-ḥamāsa*, 1432, 1439.

[3] Voir le propos rapporté par Marzubānī, *Muwashshaḥ*, 129.

[4] Ainsi dans *Aghānī* (3), VIII, 34 (ligne 6, avec une chaîne où figure un informateur bédouin).

[5] Un trait remarquable de cette tendance est à signaler dans la *narratio* rapportée dans *Aghānī* (3), VIII, 34, et aussi 36, 66.

leur production personnelle. On aurait cependant tort de faire une trop large place à ces forgeries. La position psychologique de ces descendants, l'impossibilité où ils étaient de toucher sans discrétion à certains poèmes tombés dans le domaine public—, si l'on peut dire, le souci de ménager leur propre position et de recueillir une partie du prestige qui leur venait de leur grand ancêtre, incitèrent bien plutôt ces hommes à respecter l'héritage poétique qui leur était échu, à répandre des renseignements sur l'homme dont il tirait orgueil, à éclairer enfin les circonstances qui avaient amené l'apparition d'une ode. Dans d'autres cas, au contraire, par un souci de piétisme, ces descendants ne paraissent pas avoir hésité à supprimer, dans l'oeuvre dont ils auraient dû protéger l'intégrité, les pièces ou les fragments propres à discréditer leur aïeul ou à lui ôter une partie de son prestige en tant que musulman. Ces considérations ne sont évidemment pas les seules qui viennent à l'esprit du philologue, quand celui-ci s'emploi à l'étude et au classement des textes poétiques apparus au cours de la période archaïque. A tout le moins est-on en droit de dire qu'elles devraient tenir une place plus large que celle qui leur est faite d'ordinaire dans l'analyse textuelle. La mise en jeu, en effet, de l'influence familiale, dans les recherches d'histoire littéraire, rendrait compte de bien des faits dont la cause n'est point à trouver dans la seule amoralité des pasticheurs et des faussaires.

RÉGIS BLACHÈRE
Sorbonne

AL-ḤULAL AL-MAUSHĪYA, GRENADE ET LE MAROC MARĪNIDE

PAR

ROBERT BRUNSCHVIG

La chronique intitulée *al-Ḥulal al-maushīya fī dhikr al-akhbār al-marrākushīya*, d'un auteur anonyme andalou, sujet et thuriféraire du sultan naṣride Muḥammad V, est connue et mise à contribution depuis longtemps. Il en existe une dizaine de manuscrits. D'assez larges extraits en avaient été déjà publiés et traduits bien avant la première édition complète qu'en a donnée al-Fūratī, à Tunis, en 1329/1911. Une deuxième édition, meilleure, a été établie par les soins d'I. S. Allouche, Rabat, 1936: c'est à elle que renverront les références ci-après. En 1952, A. Huici Miranda en a procuré, à Tétouan, une traduction espagnole très consciencieuse, sur consultation d'un plus grand nombre de manuscrits.

Qu'il s'agisse du Maroc ou de l'Espagne, c'est pour l'histoire de la période almoravide-almohade que l'ouvrage est habituellement consulté. Allouche peut ainsi le présenter avec ce sous-titre: „Chronique anonyme des dynasties almoravide et almohade"; et, si Huici Miranda l'annonce sur la page de titre comme une „Crónica árabe de las dinastías Almorávide, Almohade y Benimerín," il précise, dès le début de son avant-propos (p. 11), que l'histoire des califes almohades après ʿAbd al-Muʾmin y est fort brève, avant que le livre ne „s'achève par une sèche énumération (*escueta lista*) des sultans marīnides, jusqu'à Abū Tāshufīn ʿAbd al-Raḥmān b. ʿUmar en 783/1381." Déjà cent ans plus tôt, en des termes presque identiques, Dozy avait marqué son dédain pour la dernière partie de l'ouvrage: „nihil fere est nisi nudus regum catalogus." [1] Et, à date récente, suivant la même tradition, l'auteur d'un article de vingt pages, en langue arabe, sur „l'importance des *Ḥulal al-maushīya* pour l'histoire des Almoravides et des Almohades," expédie en deux lignes la partie marīnide, „revue succincte (*yastaʿriḍu bi-ījāzin*) des événements historiques jusqu'au temps du sultan ʿAbd al-Raḥmān."[2] C'est bien là donner à entendre que les Marīnides tiennent une place négligeable dans cette chronique,

---

[1] Dozy, *Scriptorum Arabum loci de Abbadidis*, II (Leyde, 1852), 184.

[2] Aḥmad Mukhtār al-ʿAbbādī, dans la revue *Tiṭwān*, n° 5 (1960), 140.

composée cependant de leur temps, encore qu'ils n'en soient pas entièrement absents. Il est de fait que le nombre extrêmement réduit des pages qui leur sont consacrées, et la maigreur squelettique des renseignements fournis sur chacun d'eux, incitent aisément les érudits à ne guère porter leur attention sur une documentation d'aussi chétive apparence.

Et cependant pareille indifférence est-elle totalement justifiée? Une question vient à l'esprit: comment s'explique qu'ait été composée en Andalousie, à l'époque des Marīnides, dont Fès était la capitale, cette chronique centrée sur Marrakech, et informant spécialement sur les deux grandes dynasties disparues, qui avaient eu pour capitale Marrakech? Une lecture attentive fournit, je pense, les éléments d'une réponse valable qui situe bien notre chronique dans son contexte historico-géographique particulier, et qui, du coup, en montre l'intérêt pour une tranche curieuse de l'histoire du Maroc marīnide et de ses relations avec le royaume grenadin.

La rédaction de l'ouvrage est datée, dans l'une des dernières pages (p. 151), du jeudi 12 rabīʿ I 783/6 juin 1381 (qui fut effectivement un jeudi). Remarquons en passant que c'est l'anniversaire traditionnel de la naissance du Prophète, le *Maulid*, dont la célébration avait pris depuis quelque temps de l'importance dans l'Extrême-Ouest musulman: c'est peut-être cette coïncidence, fortuite ou en partie voulue, bien que le texte même ne la souligne pas, qui nous vaut la précision du jour et du mois. Mais retenons surtout l'année, et examinons la manière dont l'auteur nous expose la situation de son temps.

Il écrit manifestement en „*Andalus*," „cette péninsule-ci" (*hadhihī 'l-jazīra*), qu'il distingue expressément de „l'autre rive" (*tilka 'l-ʿudwa*) qui est le Maroc (pp. 2, 3, 158, 160). Pour lui, la souveraineté appartient fort heureusement — il en remercie Dieu — au Naṣride „*maulānā 'l-imām khalifat rabbi 'l-ʿālamīn al-ghanī bi 'llāh amīr al-muslimīn*"; et il fait allusion au fait que ses propres ascendants étaient déjà bien vus par d'autres membres de cette valeureuse dynastie (p. 157). Ainsi Muḥammad V — al Ghanī bi 'llāh était bien son surnom honorifique officiel — est appelé imam-calife, encore que lui soit conservé le titre couramment usité d'*amīr al-muslimīn*, légèrement inférieur à celui d'*amīr al-muʾminīn*, titre suprême. Notre auteur le louange et l'exalte comme un défenseur de l'Islam, respecté de tous, qui a réussi à en imposer aux ennemis, à assurer la paix et la prospérité dans les territoires soumis à son autorité. L'œuvre de ce grand monarque est sensible non seulement en Andalousie, mais encore — et voici qui

commence à nous intéresser directement — sur la „rive" africaine. C'est grâce à lui que Marrakech, „capitale" (*ḥaḍra, ḥāḍira, qāʿida*), est délivrée des attaques et des désordres qui l'avaient assaillie, et que l'union des forces et des cœurs s'est établie entre „les deux rives," celle d'Andalousie et celle du Maroc (pp. 2, 158, 159). C'est grâce à lui que la vie économique est restaurée, et que la population vit dans la confiance et le bonheur en des régions marocaines dont l'énumération vaut la peine d'être relevée.

Tout un paragraphe, en effet, passe en revue, dans un style littérarisé (pp. 158-159), les contrées du Maroc qui bénéficient de cette politique de bonne entente et de ses conséquences salutaires. Au nom de chacune d'elles est liée une formule qui exprime, en des termes divers mais concordants, le soulagement, et la reprise d'une activité pacifique. Sont énumérés de la sorte: le Tamesna et Anfa, Azemmour, l'Oued Oumm Er Rbia, le pays des Doukkala, celui des Sanhaja (ou Zénaga), Ourika et Aghmat, Tisgart et Kik,[1] le Djebel Deren (= Atlas), Tinmal, le pays des Heskoura, celui des Hintata, le Sous extrême, le pays des Gazoula, la côte de Safi. Une semblable énumération est par elle-même parlante. Les territoires qu'elle nomme couvrent une partie importante du Maroc, mais une partie seulement, aisée à situer sur la carte, celle qui, comprenant plaines et montagnes, du Bou Regreg jusqu'à l'Oued Draa, à l'exclusion par conséquent de tout le Maroc septentrional, s'ordonne autour d'un centre politique: *Marrakech*.

La liste même des sultans marīnides telle qu'elle figure dans les *Ḥulal* est hautement significative à son tour. A deux reprises, après avoir mentionné le règne bref d'un enfant, Muḥammad al-Saʿīd b. ʿAbd al-ʿAzīz, détrôné dans les premiers jours de 776/juin 1374, l'auteur le fait suivre immédiatement, sans aucun commentaire, de celui du „sultan ʿAbd al-Raḥmān b. ʿAlī" qui, installé dès l'abord à Marrakech, y régnait encore lors de la composition de l'ouvrage, sept ans plus tard (pp. 151, 157). Jetons un coup d'œil sur la *Rauḍat al-Nisrīn*, chronique marīnide rédigée à la cour de Fès, vers l'an 1400, par Ibn al-Aḥmar, un membre de la famille naṣride qui s'était fixé au Maroc:[2] le successeur immédiat du Marīnide al-Saʿīd b. ʿAbd al-Azīz est, jusqu'en 786/1384, Abū 'l-ʿAbbās Aḥmad b. Abī Sālim,

---

[1] Sur ces deux toponymes, voir E. Lévi-Provençal, *Documents inédits d'histoire almohade* (Paris, 1928, 77, 102, 129; trad., 126, 167, 218. Dans l'édition Allouche des *Ḥulal*, il doit falloir lire تيصغرت au lieu de تنصغرت.

[2] Ed. et trad. Bouali et G. Marçais (Paris, 1917), 31/91.

que les *Ḥulal* ne connaissent point, tandis que la *Rauḍat al-Nisrīn*, elle, ignore ʿAbd al-Raḥmān b. ʿAlī. Que représente donc ce ʿAbd al-Raḥmān, et à quoi tendent les *Ḥulal*? Ibn Khaldūn nous apporte sur le personnage et sur son rôle politique, comme sur la situation marocaine à l'époque considérée, une documentation éclairante et d'autant plus précieuse qu'il a été personnellement mêlé à tel de ces épisodes qu'il raconte. A son *Histoire des Berbères* qui demeure, bien entendu, fondamentale, il y a donc lieu d'ajouter là-dessus quelques pages de son *Autobiographie*. [1]

ʿAbd al-Raḥmān b. ʿAlī était le petit-fils d'Abū ʿAlī, frère puîné du fameux sultan marīnide Abū 'l-Ḥasan. Cet Abū ʿAlī, sous le règne de son père Abū Saʿīd, puis sous celui de son frère Abū 'l-Ḥasan, dirigea dans le Sud-Marocain des rébellions qui furent chaque fois matées; il finit par être exécuté, en captivité, en 733/1333 (*Berbères*, IV, 191-195, 214-215). En vain Abū 'l-Ḥasan essaya de se concilier ses fils, en assurant leur éducation, puis en prenant pour gendre l'un d'entre eux, ʿAlī, surnommé Abū Ifellūsen, futur père de notre ʿAbd al-Raḥmān. Abū Ifellūsen trahit son beau-père au cours de l'expédition d'Ifrīqiya; livré à Abū ʿInān, fils d'Abū 'l-Ḥasan, il fut exécuté en 751/1350 (*Berbères*, IV, 354-355). Sous les règnes suivants, son fils ʿAbd al-Raḥmān — le nôtre —, avec deux de ses oncles paternels, mène une vie d'aventures, tantôt auprès du Naṣride de Grenade, tantôt auprès du sultan ʿabdalwādide de Tlemcen, [2] tantôt au Maroc même, où il fomente des séditions. A la suite d'une tentative avortée pour s'y emparer du pouvoir, ʿAbd al-Raḥmān passe de nouveau en Espagne au commencement de 767/automne 1365. D'abord bien reçu par le Naṣride Muḥammad V, qui lui confie le commandement des „combattants de la guerre sainte," il est un peu plus tard, en 770/1368-69, emprisonné par ce dernier à la demande instante du souverain de Fès (*Berbères*, IV, 355-368, 397-398, 487). Les relations entre Grenade et Fès s'étant gâtées, ʿAbd al-Raḥmān est remis en liberté vers la fin de 774/mai 1373, et embarqué pour le Maroc, où il soulève des tribus du Rif oriental (p. 405).

C'est le moment de la grande crise dynastique qui voit aussi l'insurrection d'Abū 'l-ʿAbbās Aḥmad b. Abī Sālim contre le très jeune sultan al-Saʿīd b. ʿAbd al-ʿAzīz. Dans la conjoncture, Muḥammad V

---

[1] *L'Histoire des Berbères* sera citée ci-après en référence à la traduction de de Slane, et l'*Autobiographie*, *al-Taʿrīf*, dans l'éd. Ṭanjī (Le Caire, 1951).

[2] Voir aussi Abū Zakarīyāʾ b. Khaldūn, *Histoire des Banū ʿAbd al-Wād*, éd. et trad. A. Bel, II, (Alger, 1913), 160/198-199.

a l'habileté de miser à distance sur les deux prétendants à la fois: il accorde ouvertement son aide militaire à Abū 'l-'Abbās, sans toutefois retirer son appui à 'Abd al-Raḥmān. Il dépêche un émissaire, sous l'égide duquel un compromis est établi entre les deux Marīnides concurrents: Abū 'l-'Abbās sera sultan, mais 'Abd al-Raḥmān prendra possession des territoires du Sud (Sijilmasa, Oued Draa) sur lesquels son grand-père, Abū 'Alī, avait jadis exercé son autorité. 'Abd al-Raḥmān, pendant le siège de Fès, obtient de son partenaire, fort réticent, la cession de Marrakech; et aussitôt après la prise de la ville assiégée, tout au début de 776/juin 1374, il va s'installer à Marrakech, sa „capitale." Une armée envoyée contre lui, en dépit de la foi jurée, par Abū 'l-'Abbās, s'arrête en route et rebrousse chemin. Un traité, passé entre eux peu après, fixe la frontière à la place-forte d'Azemmour, qui continue à relever de Fès, et, semble-t-il, plus à l'intérieur au cours de l'Oumm Er-Rbia (*Berbères*, IV, 407-411, 487). [1]

La dichotomie du Maroc marīnide s'était ainsi effectuée sous l'influence de Grenade. Ibn Khaldūn pouvait écrire que le Naṣride, „ayant maintenant sous la main tous les princes du sang marīnide, devint l'arbitre suprême des affaires du Maghreb" (*Berbères*, IV, 411). L'historien, au temps des premières tractations et des décisions initiales de partage, se trouvait à Fès. L'amitié que lui avait témoignée, assure-t-il, 'Abd al-Raḥmān, l'appelant à lui et le consultant, le rendit suspect à Abū 'l-Abbās. Il accompagna quelque peu 'Abd al-Raḥmān vers le Sud, méditant de s'embarquer à Safi pour l'Espagne; puis il se ravisa et rentra à Fès, où, grâce à des intercessions bienveillantes, il obtint pour lui-même, mais non pour sa famille, l'autorisation sultanienne de se rendre en Andalousie. Abū 'l-'Abbās, le soupçonnant d'intriguer en faveur de 'Abd al-Raḥmān auprès du Naṣride, réussit à le noircir dans l'esprit de ce dernier, qui le renvoya alors outre-mer, dans l'actuelle Algérie (*Ta'rīf*, 224-227).

Ibn Khaldūn, achevant vers la fin de 781/mars-avril 1380 la première mise au point de son *Histoire des Berbères*, constatait que, depuis le traité passé entre les deux Marīnides, leurs rapports entre eux et avec le Naṣride n'avaient point cessé d'être excellents: ils s'envoyaient régulièrement des présents les uns aux autres; „la tranquillité, déclare-

[1] Al-Maqqarī, *Azhār al-riyāḍ*, I, (Le Caire, 1939), 224-229, résume seulement Ibn Khaldūn, *Histoire des Berbères*, IV, 397-411. Sur notre 'Abd al-Raḥmān, la partie du *Kitāb al-'Ibar* d'Ibn Khaldūn relative à la dynastie naṣride (trad. Gaudefroy-Demombynes, dans *Journal Asiatique* [nov.-déc. 1898], 418-423) n'apporte rien de plus.

t-il, n'a pas cessé de régner dans le Maghreb . . . tout le monde y vit dans le bonheur, avec l'assurance d'un avenir heureux" (*Berbères*, IV, 417-418). Deux ans plus tard, en 783/1381, le grand historien n'avait rien à rectifier de son dire (*Berbères*, IV, 487-488). Et c'est exactement alors que les *Ḥulal* s'efforcent de répandre, avec plus de précisions encore, les mêmes certitudes euphoriques, telles que nous les avons soulignées ci-dessus.

Hélas! Ces appréciations chaleureuses n'allaient pas être de mise très longtemps. Sur une rupture entre ʿAbd al-Raḥmān et Abū 'l-ʿAbbās, le premier prit et pilla Azemmour; puis le second vint guerroyer jusqu'à proximité de Marrakech. La paix fut momentanément rétablie. Une deuxième rupture, survenue peu après, provoquée, nous dit-on — et le trait est à retenir — par les prétentions territoriales de ʿAbd al-Raḥmān, lui permit d'abord d'annexer Azemmour et Anfa, mais l'obligea ensuite, une fois de plus, à se replier sur Marrakech, où il fut assiégé pendant quelques mois. L'intervention diplomatique du Naṣride le sauva pour peu de temps; il dut remettre deux de ses fils comme otages au sultan de Fès. Bientôt Abū 'l-ʿAbbās, informé des défections qui se multipliaient au détriment de son rival, rompit cette nouvelle trêve, et, avec l'aide de renforts naṣrides, alla de nouveau mettre le siège devant Marrakech. ʿAbd al-Raḥmān, abandonné de presque tous en dépit d'une incursion ʿabdalwādide qu'il venait de solliciter, périt en combattant héroïquement avec deux autres de ses fils lors de l'assaut final, fin jumādā II 784/11 septembre 1382 (*Berbères*, III, 476-77; IV, 420-27). Ainsi se termine tragiquement l'aventure de ce prince que les *Ḥulal* regardaient, quinze mois plus tôt, comme „le sultan" marīnide, héritier normal de la dynastie.

ʿAbd al-Raḥmān était-il qualifié de „sultan" dans les textes officiels émanés de lui ou à lui destinés? C'est peu probable; mais nous n'avons à notre disposition, pour en être mieux assurés, ni pièces d'archives ni documents d'épigraphie.[1] Ibn Khaldūn l'appelle ordinairement „émir"; dans un passage isolé, il lui accole, ainsi qu'à son aïeul Abū ʿAlī, le titre de „sultan" (*Berbères*, II, 266, vérifié dans le texte arabe). Les monnaies conservées qui portent son nom le désignent ainsi: „le saiyid ʿAbd al-Raḥmān b. ʿAlī."[2] Le titre

---

[1] Il n'est pas cité dans le répertoire de G. Deverdun, *Inscriptions arabes de Marrakech* (Rabat, 1956). Sur l'emploi du terme "sultan" à cette époque en Afrique du Nord, voir R. Brunschvig, *La Berbérie Orientale sous les Ḥafṣides*, II (Paris, 1947), 13-14.

[2] Lavoix, *Catalogue . . . monnaies Bibl. Nat. Paris*, II, nº 1002; Prieto Vives, dans

d'*as-saiyid* est celui que portaient ordinairement les princes du sang apparentés aux califes almohades: y aurait-il là une résurgence voulue par ce restaurateur de Marrakech comme capitale? Sur ces pièces n'est pas énoncée sa *kunya*, laquelle a pu être Abū Zaid (qui accompagne d'ailleurs très fréquemment en arabe le nom de ʿAbd al-Raḥmān) si l'on se réfère aux *Ḥulal* (p. 151, en supprimant *bn* qui est ici de trop), bien que celles-ci aient en un autre endroit (p. 157) la variante Abū Tāshufīn. Abū Zaid, d'ailleurs, se retrouve comme *kunya* de notre ʿAbd al-Raḥmān sous la plume d'Abū Zakarīyā' Yaḥyā, frère du grand Ibn Khaldūn, dans son *Histoire des Banū ʿAbd al-Wād.* [1]

Les formules qui figurent sur ces monnaies sont presque toutes empruntées au Coran, 11, 88; 16, 53; 40, 44; 41, 13; 45, 2-3. Elles proclament que le secours et la victoire [viennent] de Dieu. Il se peut que l'une d'elles, *naṣrun mina 'llāhi wa-fatḥun qarīb*, comporte un sens plus richement allusif. Elle est aussi sur quelques monnaies de l'adversaire, le sultan de Fès, Abū 'l-ʿAbbās. [2] Bien qu'elle se rencontre en d'autres contextes politiques, elle fait penser ici spécialement aux Naṣrides ou Banū *Naṣr*. Le „vizir-poète" de Muḥammad V, Ibn Zamrak, [3] souligne cette connexion par la répétition dont il use de cette formule — au reste commode, puisqu'elle constitue un hémistiche du mètre *sarīʿ* — et par le relief qu'il entend lui donner; [4] et l'on trouve aussi dans ses vers: *abnā'u Naṣrin mulūkun ʿazza naṣruhumū* [mètre *basīṭ*]. [5]

Quoi qu'il en soit de ce détail, l'orientation du maître de Marrakech vers le souverain de Grenade, pour ne pas dire sa subordination envers lui, est patente; et c'est assurément sous cet angle qu'il convient de comprendre et la genèse des *Ḥulal* et la façon dont les affaires du Maroc y sont présentées.

Nous avons rencontré ci-dessus des épisodes illustrant l'ingérence de Muḥammad V dans les troubles dynastiques de ce pays. C'est sous sa pression très directe qu'au début du règne d'Abū 'l-ʿAbbās le grand

---

Miscelánea de estudios y textos árabes (Madrid, 1915), 89-90, et nos 90-92; Brèthes, *Contribution à l'histoire du Maroc par les recherches numismatiques* (Casablanca, 1939), nos 1317-1318 (les deux dirhems suivants, frappés à Meknès et à Fès, ne doivent pas être de lui); H. W. Hazard, *The Numismatic History of Late Medieval North Africa* (New York, 1952), nos 831, 832, 1150.

[1] Ed. et trad. A. Bel, II (Alger, 1913), 131/162.

[2] H. W. Hazard, *op. cit.*, nos 803-805, 820.

[3] Sur lui, R. Blachère dans *Annales de l'Institut des Études Orientales*, Alger, II (1936), et E. García Gómez, *Ibn Zamrak el poeta de la Alhambra* (Madrid, 1943).

[4] Trois fois dans al-Maqqarī, *Nafḥ al-ṭīb*, IV (Le Caire, 1302 H.), 351, 354.

[5] *Ibid.*, IV, 293.

écrivain Lisān al-dīn Ibn al-Khaṭīb, réfugié à Fès, fut incarcéré, puis mis à mort. Sa politique marocaine, sous couleur d'assurer l'équilibre et la paix entre Marīnides concurrents, paraît avoir visé à asseoir, à l'aide du partage, sa propre suzeraineté. Mais voici que les *Ḥulal* prennent tacitement, et cependant sans ambages, une position qui est un choix, *un choix en faveur de ʿAbd al-Raḥmān et de Marrakech.*

C'est bien là, en définitive, ce que l'ouvrage signifie. Cet intérêt pour le passé de Marrakech, l'exclusivité dont bénéficie pour le présent, dans les pages du livre, le maître de cette cité, rompent sans crier gare l'équilibre et visent à promouvoir, sous la suzeraineté du Naṣride, l'autorité de ʿAbd al-Raḥmān au Maroc. Le silence total qui est gardé sur le Marīnide régnant à Fès, capitale rivale, est un silence éloquent; et la liste même des régions données comme faisant partie du domaine de ʿAbd al-Raḥmān confirme cette attitude engagée. En tête viennent en effet le Tamesna, Anfa, Azemmour. Or Azemmour, sise à l'embouchure et sur la rive gauche de l'Oumm Er-Rbia, revendiquée à plusieurs reprises par ʿAbd al-Raḥmān, ne paraît pas lui avoir appartenu en temps de paix; [1] et surtout le Tamesna, avec Anfa, au-delà de l'Oumm Er-Rbia, étaient, si l'on s'en rapporte à Ibn Khaldūn, nettement en dehors de la zone concédée au maître de Marrakech: les y inclure, n'était-ce pas soutenir implicitement ses ambitions territoriales, inavouées ou déjà formulées?

Qui donc a, dans un tel esprit, rédigé les *Ḥulal al-mawshīya*? Depuis longtemps il a été fait justice sans difficulté des attributions, imprudemment avancées, à Ibn Baṭṭūṭa, puis à Ibn al-Khaṭīb. Un savant marocain de ce siècle-ci a prononcé un autre nom: celui d'un Abū ʿAbd Allāh Muḥammad b. Abī 'l-Maʿālī b. Sammāk (*sic*) al-Mālaqī (= de Malaga).[2] Mais, sauf erreur, je ne vois sous ce nom qu'un Abū ʿAbd Allāh Muḥammad b. ʿAbd Allāh b. Aḥmad b. Simāk al-ʿĀmilī, originaire de Malaga, réfugié à Marrakech au début des Almohades, puis cadi de Grenade aussitôt après la prise de la ville par ces derniers. [3] S'il s'agit

[1] On possède plusieurs dinars d'Abū 'l-ʿAbbās qui portent comme lieu de frappe Azemmour; mais ils ne sont pas datés; H. W. Hazard, *op. cit.*, nos 800, 810-817.

[2] Ibn al-Muwaqqit, ap. Lévi-Provençal, *Les Historiens des Chorfa* (Paris, 1922), 386 n. Mais Lévi-Provençal, à la fin de sa vie, qualifiait encore les *Ḥulal* de "chronique anonyme," dans l'Avant-Propos de son édition des *Mudhakkirāt al-amīr ʿAbdallah* (Le Caire, 1955), 4. Et l'étude récente de Aḥmad Mukhtār al-ʿAbbādī, citée ci-dessus, p. 147 n. 2, ne prétend pas lever l'anonymat.

[3] Sa biographie figure dans Ibn ʿAbd al-Malik al-Marrākushī, *Kitāb al-Dhail wa 'l-Takmila*, MS Paris 2156, fo 90a, et dans Ibn al-Ḥasan al-Nubāhī, *Histoire des Juges d'Andalousie*, éd. Lévi-Provençal (Le Caire, 1948), 109.

de ce personnage du douzième siècle, il est à exclure évidemment. A ne point tenter de vaines conjectures, nous ne sommes pas en mesure de percer l'anonymat. Si l'introduction et les dernières pages n'imposaient de croire, à moins d'une complète supercherie, à un auteur andalou vivant en Andalousie, on songerait volontiers à un homme de Marrakech, connaisseur de l'histoire et de la géographie marocaines, désireux de glorifier sa ville et d'aider à l'ascension de son chef. Mais il peut bien se concevoir aussi qu'un lettré andalou ait disposé d'informations écrites et orales suffisantes; l'énumération géographique précise qui est reproduite ci-dessus pouvait provenir d'un rapport envoyé de Marrakech, ou encore de souvenirs personnels si notre „historien" avait fait, comme tant d'autres de ses compatriotes d'Andalousie, un séjour privé ou officiel au Maroc. [1] Quant à son anonymat, qui nous dit que, pour cette prise de position politique, pour ce „ballon d'essai" de propagande, il n'a pas été intentionnel?

Je dédie bien volontiers ces pages à mon éminent confrère Sir Hamilton Gibb qui, au cours de ses travaux importants et si variés, n'a pas dédaigné d'examiner quelquefois de près des chroniques arabes.

---

[1] Muḥammad V lui-même, après un premier règne, avait vécu quelque temps détrôné, en exil, à Fès, aux alentours de 1360. Et il avait alors marqué sa dévotion envers le saint patron de Marrakech, mort un siècle et demi plus tôt. Abū 'l-ʿAbbās al-Sabtī, ou Sidi Bel Abbas (Maqqarī, *Nafḥ al-ṭīb*, IV, 354-355). Cette démarche et ce lien spirituel auraient pu être mis en valeur par les *Ḥulal*; mais sans doute l'auteur, au reste volontiers concis, n'a-t-il pas tenu à évoquer cette phase peu glorieuse de la carrière du Grenadin.

ROBERT BRUNSCHVIG
Sorbonne

Juste avant le tirage de cet article vient d'être publié, par Tourki et Ben Tawit, un second ouvrage d'Ibn al-Aḥmar (cf. ci-dessus, p. 149), *Mustaudaʿ al-ʿalāma* (Tétuan, 1964), oú ce suppôt des Marīnides de Fès mentionne (p. 72) deux secrétaires de chancellerie du "sultan" ʿAbd al-Raḥmān, à Marrakech. Il donne l'un comme cantonné dans le *fiqh*; et il traite avec insistance l'autre, ʿAbd al-Raḥmān b. Aḥmad al-Nafzī, de fieffé menteur. Ce dernier personnage n'aurait-il rien à voir dans la rédaction des *Ḥulal*?

NOTE D'HISTORIOGRAPHIE SYRIENNE, LA PREMIERE PARTIE DE L'HISTOIRE D'IBN AL-QALĀNISĪ

PAR

CLAUDE CAHEN

Depuis qu'en 1908 Amedroz, en publiant l'Histoire de Damas d'Ibn al-Qalānisī, l'a présentée comme une continuation de l'Histoire de Hilāl al-Ṣābī, cette opinion a été implicitement admise, et n'a été soumise à aucun réexamen. Elle se heurte cependant à des difficultés qui commandent ce réexamen.

Sur quoi repose l'argumentation d'Amedroz? Sur une affirmation d'Ibn Khallikān, coïncidant avec une phrase d'Ibn al-Qalānisī lui-même, disant qu'il a „construit" sa continuation sur la base de l'année 448 H., [1] année à partir de laquelle précisément nous savons que faisait défaut l'Histoire de Hilāl al-Ṣābī. Il est vrai que le manuscrit d'Ibn al-Qalānisī commence au milieu de l'année 363 H. et que, puisqu'il y manque quelques feuillets, l'œuvre originale commençait encore un peu antérieurement; il ne faut donc pas interpréter, pense Amedroz, la phrase de 448 H. comme signifiant le début d'une continuation détachée de l'œuvre qu'elle continue, mais considérer que la partie du manuscrit antérieure à 448 H. constitue de quelque façon un extrait de l'œuvre continuée, c'est-à-dire de Hilāl al-Ṣābī; et en effet une citation de Hilāl, relevée dans le *Mir'āt al-zamān* de Sibṭ b. al-Jauzī, se retrouve à peu près textuellement dans le passage correspondant de l'Histoire d'Ibn al-Qalānisī. On peut donc considérer que, dans la mesure de ce qui l'a intéressé pour l'histoire syrienne, Ibn al-Qalānisī compense pour nous la perte à peu près complète de l'Histoire du grand Bagdadien. [2]

Malheureusement il est absolument impossible de suivre jusqu'à cette conclusion le savant qui avait voué sa vie à la publication des débris conservés de l'œuvre de Hilāl. Cela n'altère en rien l'intérêt de celle d'Ibn al-Qalānisī, mais, pour déterminer les sources de la

---

[1] Le gouverneur nommé à Damas en 441 H. y est encore en l'année 448 H., *allatī buniya hādhā 'l-mudhaiyal ʿalaihā wa-ʿādat siyāqat al-ḥawādith minhā wa-īrād mā fīhā wa-tajaddada baʿdahā.*

[2] Amedroz, Préface à son édition, pp. 3-6, avec les références.

première partie de l'Histoire de Damas, avant la Continuation, il ne suffit pas de la concordance de quelques lignes sur quatre-vingt trois pages serrées, ni d'une interprétation de deux phrases d'Ibn al-Qalānisī et d'Ibn Khallikān qui, après tout, ne l'impliquent pas nécessairement. Il est nécessaire, avant de conclure, de confronter dans son ensemble le texte de ces quatre-vingt-trois pages avec ce que nous pouvons savoir de celui de Hilāl, et nous pouvons tout de même le faire mieux que ne l'a tenté Amedroz. Or le résultat de la confrontation est net: dans une première partie, allant jusque vers la fin du quatrième siècle H., il y a entre les textes d'Ibn al-Qalānisī et de Hilāl des convergences considérables, mais non exclusives, et susceptibles de deux interprétations différentes; à partir de 400 H. au plus tard, il devient impossible de plus trouver aucune relation entre les deux ouvrages. Par conséquent, de deux choses l'une, ou bien ce qu'en 448 H. continue Ibn al-Qalānisī n'est pas Hilāl, ou, si c'est Hilāl, il s'agit d'un rapprochement artificiel, [1] la partie immédiatement antérieure de l'œuvre n'étant pas tirée de celle de Hilāl.

De l'Histoire de Hilāl, aux trois années et demie près (fin 389 H.-début 393 H.) publiées par Amedroz, et pour lesquelles — il est curieux qu'il ne l'ait pas fait remarquer — il n'y a aucun recoupement possible avec Ibn al-Qalānisī, rien ne s'est directement conservé; nous pouvons cependant nous en faire une assez bonne idée grâce aux compilations postérieures dont il est la base principale, la *Takmila* de Hamadhānī (conservée jusqu'en 367 H.), [2] la Continuation des *Tajārib al-umam* de Miskawaih par Abū Shujā' Rudhrawārī, jusqu'en 389 H., enfin le *Mir'āt al-zamān* de Sibṭ b. al-Jauzī, jusqu'en 434 H., date où le manuscrit de Hilāl qui lui avait servi jusqu'alors s'arrêtait. [3] Si alors nous confrontons ces textes avec celui d'Ibn al-Qalānisī, nous constatons — sans qu'il y ait lieu ici de les détailler — quelques

[1] Il y a bien d'autres "continuations" qui ne ressemblent nullement à ce qu'elles continuent.

[2] Edition A. Y. Kan'ān dans *al-Mashriq* (1954-57), et à part (Beyrouth, 1960).

[3] Inédit pour cette période, et représenté en manuscrits par deux versions, dont l'une où abondent les lacunes, mais où sont plus régulièrement citées les sources; il ne fait pas de doute que Hilāl est la source fondamentale, que les autres complètent seulement deci-delà. L'indication sur le MS de Hilāl est donnée par Sibṭ lui-même *sub anno*. La parenté de Miskawaih avec Hilāl est, elle, moins nette; Miskawaih a utilisé la Chronique de Thābit b. Sinān, celle que continuait Hilāl à partir de 362 H.; mais il est douteux que pour les *Tajārib*, arrêtés en 369 H. semble-t-il, il ait connu même un début de l'Histoire de Hilāl (né vers 360 H.); toutefois celui-ci tenait compte d'écrits de son grand-père Abū Isḥāq al-Ṣābī, allié à Thābit et bien connu de Miskawaih, si bien que, de toute facon, tous ces auteurs écrivent dans la même ambiance.

rapprochements dans les années 371-379 H., d'autres plus nets pour les années 364-368 H., et surtout une parenté proche et générale pour la longue tranche d'histoire des années 380-389 H. constituant les pages 33 à 57 de la Chronique d'Ibn al-Qalānisī dans l'édition d'Amedroz; c'est au milieu de cette section que se situe la concordance particulière relevée par Amedroz. [1] Néanmoins là-même une remarque s'impose: les récits dont dépendent aussi bien les utilisateurs explicites de Hilāl que l'exposé d'Ibn al-Qalānisī sont conduits selon une méthode entièrement différente de celle ordinaire de Hilāl. Il n'y a en effet aucun doute — les extraits publiés par Amedroz et la refonte par Hamadhānī sont là également éloquents — que la Chronique de Hilāl était non pas seulement annalistique, mais même journalistique, alignant les faits sans synthèse à mesure que les communiqués en étaient enregistrés par l'administration bagdadienne; au contraire, la narration des faits syro-égyptiens des années 664-668 H. est faite, tant dans Hamadhānī que dans Sibṭ b. al-Jauzī, qui ne sont pas coutumiers du fait, d'une seule traite ou de deux, et celle des événements de 380-389 H. introduite, à l'exception d'une préface en 380 H., d'une seule traite en 381 H. par Abū Shujā', en deux morceaux aux années 381 en 386 H. par Sibṭ b. al-Jauzī: ce qui signifie bien que tel était l'original dans Hilāl. Il se pourrait donc que chez celui-ci même il s'agît là non pas de passages tirés par lui de première main des archives bagdadiennes, comme pour l'ensemble de sa Chronique, mais d'additions postérieures empruntées à un ouvrage littéraire syro-égyptien, qu'alors aurait aussi bien pu connaître Ibn al-Qalānisī lui-même. Cette hypothèse apparaît a priori d'autant moins invraisemblable que justement la littérature historique de l'Égypte fatimide se caractérise par la grande place relative qu'y occupent les biographies de princes ou de vizirs rédigées de façon suivie sans disposition annalistique. [2]

Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, il est en tous cas certain que, même pour l'époque envisagée en ce moment, le texte d'Ibn al-

---

[1] Relative à la mort du vizir Ibn Killīs.

[2] Vies d'al-Muʿizz, d'al-ʿAzīz, d'al-Ḥākim, du vizir al-Yāzūrī — pour nous en tenir à la période qui nous intéresse ici. Sur l'historiographie égyptienne sous les Fatimides en général, voir C. Becker au premier chapitre des *Beiträge zur Geschichte Aegyptens*, I. On remarque que, chez les historiens postérieurs de l'Égypte, comme Aibak al-Dawādārī, éd. S. Munajjid (1960) et Abū 'l-Maḥāsin b. Taghrībirdī, l'exposé est conduit en deux parts, d'abord une biographie des princes, empruntée à des sources égyptiennes, ensuite un récit annalistique des événements généraux, extrait d'auteurs non-égyptiens comme Sibṭ b. al-Jauzī.

Qalānisī ne peut s'expliquer entièrement par des emprunts à la source iraqienne que constituerait la Chronique de Hilāl al-Ṣābī: ici les détails sont plus nécessaires, et en voici quelques-uns. Page 14, à propos de la mort du Fatimide al-Mu'izz, très maladroitement racontée une seconde fois alors qu'elle l'avait déjà été page 12, il nous est dit que „le présent récit vaut mieux que la version précédente." [1] Page 24: on nous apprend „qu'arriva la nouvelle de la mort de 'Aḍud al-Daula" (le Buwaihide), avec, pour seul commentaire, la joie du calife fatimide et de son vizir; page 31: un autre Buwaihide est appelé anonymement „ṣāḥib Baghdād"; page 11: la nouvelle du changement de calife nous est racontée comme „arrivée de Bagdad"; et d'autre part, dès la page 4, nous est présenté un gouverneur de Damas comme arrivé en cette ville avec le jour précis, selon une formule qui sera, jusqu'à la conquête turque de 469 H., répétée plus ou moins complètement pour tous ses successeurs. Ces passages suggèrent donc des emprunts les uns à une source littéraire syro-égyptienne, les autres à des communiqués conservés aux archives de Damas. Enfin, négativement, il faut souligner l'extraordinaire maigreur des renseignements relatifs à l'Orient et même à l'Iraq; certes c'est l'histoire de Damas qui intéresse Ibn al-Qalānisī, et, dans la période où nous nous situons, Damas est liée à l'Égypte et non à l'Iraq; cependant on verra après 448 H. Ibn al-Qalānisī rapporter des faits iraqiens étrangers à l'histoire syrienne, et on s'étonne un peu, s'il a vraiment eu sous les yeux Hilāl lui-même, qu'il ne trouve à nous parler de la mort de 'Aḍud al-Daula et d'un changement de calife, qui occupaient de longues pages chez Hilāl, que d'après deux communiqués reçus à Damas ou au Caire. Si nous lisions l'Histoire de Damas sans le préjugé d'une dépendance à l'égard de Hilāl, nous conclurions très simplement de ces constatations qu'à l'époque considérée les archives damasquines étaient normalement alimentées du Caire et non de Bagdad, et que les sources d'Ibn al-Qalānisī sont des sources du domaine géographique couvert par l'État fatimide, et non une chronique iraqienne, quelque place qu'elle ait faite aux événements extérieurs.

Ces réflexions, encore un peu discutables pour la partie d'Ibn al-Qalānisī antérieure à la fin du quatrième siècle H., deviennent impérieuses à partir de 400 H. au plus tard. Car, à partir de cette date, les informations de l'historien damasquin deviennent en général

[1] Même remarque sur la mort de Jaish, p. 57, lignes 7-8, d'après un catalogue damasquin, opposé à la source suivie, p. 54.

d'un laconisme [1] que ne suffit pas à expliquer ce que nous savons de la Chronique de Hilāl, et d'un caractère absolument incompatible avec l'hypothèse d'un emprunt à cette dernière. La trame est claire, et constituée — d'après les titres mêmes des chapitres (depuis le début du manuscrit) — par un catalogue des gouverneurs de Damas du genre de celui d'al-Kindī pour l'Égypte pré-fatimide, comme les archives damasquines permettaient d'en composer, et comme nous savons, surtout par les extraits dans Ibn ʿAsākir, qu'il en avait été rédigé par exemple, une génération avant Ibn al-Qalānisī, par Ibn al-Akfānī. De chaque gouverneur on nous annonce l'arrivée, avec sa date précise, et en général on nous rappelle, parfois avec citation de quelques mots, la lecture de son acte de nomination, l'arrivée de son acte de révocation, ainsi que le libellé de son sceau. Il est inconcevable de rien rapporter de tout cela à Hilāl.

Même pour les récits ou détails extérieurs à cette trame, une telle référence est encore presque impossible. L'essentiel en porte sur les activités d'Anushtegin al-Dizbarī, gouverneur de Damas de 419 à 432 ou 433 H., et, après un paragraphe rétrospectif assez bref, sur la mort d'al-Ḥākim en 411 H., introduit en 432 H. pour expliquer le vizirat d'al-Jarjarā'ī, ennemi d'Anushtegin, sur ce vizir, dont on nous donne la transcription intégrale du diplôme de nomination en 418 H. par le fils d'al-Ḥākim, al-Ẓāhir. En ce qui concerne l'activité d'Anushtegin, il est étrange qu'Amedroz, qui cite, en note, [2] deux extraits de Hilāl al-Ṣābī, n'ait pas remarqué qu'ils ne se prêtent à aucun rapprochement avec Ibn al-Qalānisī. Quant au récit de la mort de Ḥākim, son déplacement chronologique signifie apparemment qu'Ibn al-Qalānisī l'a trouvé après coup dans un ouvrage qui ne se présentait pas sous forme annalistique, et il y fait peut-être allusion en 399 H. lorsque le récit qu'il donne de la persécution des Chrétiens est introduit par la phrase „qīla fī akhbār al-Ḥākim," [3] l'existence d'une *Sīra* de ce calife, comme d'autres de ses prédecesseurs, étant attesté par ailleurs. [4] Enfin, il est difficile d'imaginer que ce soit sur une source

[1] La période 363-400 H. occupe 67 pages, celle de 401 à 441 H. seulement 17, et il n'y a rien pour 442-447 H.

[2] Voir la préface de S. Munajjid au vol. II de sa nouvelle édition d'Ibn ʿAsākir, et, dans l'ancienne édition, seule assez avancée, comparer les biographies de Tamīm al-Faḥl (III, 344), Tizmalat (VII, 58), Ḥāmid b. Mulham (IV, 17) et Anūjūr = Anushtegin (III, 151) avec les passages correspondants d'Ibn al-Qalānisī respectivement 57, 58, 66, et 71.

[3] Page 66.

[4] Voir Becker et Aibak, cités p. 158, n. 2. Le long poème du vizir Ibn al-Maghribī, cité pp. 62-63, signifie peut-être aussi que parmi les sources d'Ibn al-Qalānisī

iraqienne qu'Ibn al-Qalānisī aurait copié le diplôme d'un vizir égyptien. Néanmoins, après 433 H. au plus tard, il est certain que même toute source égyptienne fait désormais défaut à notre auteur.

D'autre part, la même absence que précédemment se remarque de renseignements sur les événements d'Orient, alors qu'on nous a parlé, par exemple, de la révolte d'Abū Rakwa ou de la nomination d'al-Jarjarā'ī, qui ont fort peu de répercussions immédiates à Damas. La seule nouvelle orientale de la période est l'annonce en une phrase, à l'année 436 H., des conquêtes turques en Orient, introduite par la phrase „la nouvelle arriva d'Iraq." Après quoi Ibn al-Qalānisī, qui en 450 H. empruntera au Khaṭīb Baghdādī un long récit de la révolte d'al-Basāsīrī et des tribulations du calife ʿabbāside en Iraq, ne trouve même pas moyen de mentionner en 447 H. l'entrée du Sultan Seljukide à Bagdad, événement sans lequel la suite est incompréhensible, et qui formait le chapitre conclusif de l'Histoire de Hilāl.

Tout cela, je crois, est formel, et il n'y a qu'une conclusion possible, en dépit de l'impression d'abord fournie par la phrase d'Ibn Khallikān et celle d'Ibn al-Qalānisī en 448 H. Pour le quatrième siècle, Ibn al-Qalānisī peut avoir utilisé Hilāl al-Ṣābī, mais la chose n'est pas certaine, et de toute façon ce n'est pas une source exclusive; pour le cinquième, pratiquement, tout se passe pour l'auteur damasquin comme si son devancier iraqien n'existait plus. Dans ces conditions, si c'est la mort de Hilāl que l'Histoire de Damas a pris comme point de départ chronologique, nous sommes obligés d'en conclure qu'il ne s'ensuit pas que l'œuvre de Hilāl ait été effectivement celle qui lui a fourni les renseignements sur la période antérieure; et il devient même loisible de se demander si l'affirmation d'Ibn Khallikān, qui après tout ne reposait peut-être sur rien d'autre que la phrase de 448 H., doit être prise pour décisive. [1]

Le plus étrange est qu'Ibn al-Qalānisī ne paraît guère avoir plus utilisé de sources syriennes que mésopotamiennes. Nous savons qu'il existait, sinon une historiographie damasquine débordant le cadre des catalogues de gouverneurs, [2] du moins une historiographie nord-syrienne dont, au travers des œuvres de Kamāl al-Dīn b. al-ʿAdīm et de la Chronique Abrégée d'al-ʿAẓīmī, nous pouvons nous

figure la correspondance officielle de ce personnage, souvent citée par les auteurs postérieurs.

[1] Il résulte d'al-ʿAẓīmī an 363 H. qu'à Alep on connaissait Hilāl; mais pour Damas je n'en connais pas de témoignage.

[2] Voir infra, p. 165, n. 2.

faire une idée assez précise; et, jusqu'en 425/1133, nous possédons directement la Chronique du Chrétien Yaḥyā d'Antioche, qui peut-être atteignait 458 H., et qui fut connue de Musulmans, puisque c'est al-ʿAẓīmī précisément qui nous procure ce renseignement, et dont la comparaison des textes prouve indiscutablement qu'il l'avait utilisée. [1] Al-ʿAẓīmī lui-même avait composée une Histoire générale surtout alépine, détaillée; il connut Ibn al-Qalānisī, utilisa sa Chronique à partir de 448 H., [2] et nous verrons que, réciproquement, il est probable qu'Ibn al-Qalānisī s'en est servi dans sa Continuation après 448 H.: cela rend d'autant plus surprenante son abstention dans ce qui précède cette date. On me dira que ce qui l'intéresse est l'histoire de Damas et non de la Syrie: mais alors que lui importe tel épisode de l'histoire égyptienne, et pourquoi l'histoire nord-syrienne l'intéressera-t-elle après 448 H.? Et il faut ajouter que, même pour l'histoire de Damas, ou en tout cas de la Syrie centrale, il aurait trouvé dans al-ʿAẓīmī, pour ne pas parler de Yaḥyā, maints compléments appréciables à ses informations damasquines. [3] A vrai dire, de la Syrie du nord il ne connaît que les expéditions conduites de Damas contre Alep — même pas l'avènement des Mirdāsides dans cette ville — ou exceptionnellement un événement comme le meurtre de Fātik en 412 H., explicitement d'après un communiqué reçu à Damas: les seuls points douteux concernent des détails donnés (p. 79) sur le séjour d'Anushtegin al-Dizbārī à Alep en 432-433 H., ainsi que deux brefs morceaux de poésie introduits à propos de ce meurtre et de la mort de Ṣāliḥ b. Mirdās, celui-ci peut-être tiré du dīwān d'Ibn Ḥaiyūs, le premier dû à un poète moins connu et que nous retrouvons dans al-ʿAẓīmī; [4] mais ils ne suffisent pas à nous autoriser à parler d'une utilisation de ce dernier en règle générale dans la Chronique damasquine antérieurement à 448 H.

Ces constatations prennent un relief plus saisissant si — sans aller jusqu'à la période contemporaine de l'auteur, qui dispose alors d'informations directes autrement riches — nous regardons ce qui se passe pour les deux ou trois décades juste postérieures à 448 H. L'absence de chronique égyptienne, constatée depuis 433 H., se maintient, [5] et de même le manque de source iraqienne, si l'on excepte

[1] Voir en particulier les histoires relatives à Musarrif al-Rawādifī et les Byzantins dans les années 420 H. etc.

[2] Voir la préface à mon édition, dans le *Journal Asiatique* (1937).

[3] Voir Appendice.

[4] Pages 72 et 74.

[5] Les rares nouvelles d'Égypte sont des communiqués.

le grand passage, introduit tout à fait en hors-d'œuvre, emprunté au Khaṭīb Baghdādī, qui n'est pas un chroniqueur suivi, sur la révolte d'al-Basāsīrī et les aventures du calife ʿabbāside. [1] L'utilisation de catalogues de gouverneurs, au moins jusqu'à l'occupation de Damas par les Turcs, se continue, mais moins apparente en raison de la disposition annalistique et du mélange avec d'autres informations. [2] Des communiqués un peu plus nombreux arrivent maintenant de Bagdad, [3] mais, ce qui est neuf, c'est l'emploi systématique d'une chronique nord-syrienne, peut-être l'Histoire d'al-ʿAẓīmī, qui se remarque par l'importance des nouvelles de la Syrie septentrionale, qu'à la différence d'autres n'introduit plus de préambule „la nouvelle arriva que . . .," et dont l'exposé présente avec l'historiographie nord-syrienne par nous conservée des ressemblances textuelles trop nettes et larges pour remonter à de seuls communiqués enregistrés dans les archives d'un État. [4]

C'est alors le lieu de nous demander ce qu'est vraiment en elle-même la Chronique 36 (3)-448 H., et il faut avouer qu'on a de la peine à le bien voir. Les contemporains d'Ibn al-Qalānisī, al-ʿAẓīmī et Ibn ʿAsākir, le créditent seulement d'une continuation à partir de 448 H. (ou 441 H., ce qui revient au même, les années intermédiaires étant creuses, sauf si l'on veut y voir l'indice d'une chronique se terminant en 441 H. . . .); par contre les Damasquins postérieurs, Sibṭ b. al-Jauzī et Dhahabī, citent sous son nom explicite des passages de la Chronique antérieure à 448 H., voire remontant au quatrième siècle. Je me demande — mais gratuitement, faute d'indice documentaire précis — si Ibn al-Qalānisī n'a pas d'abord composé, en prenant arbitrairement comme point de départ la date de 448 H. (peut-être alors comme celle où il savait que cessait Hilāl), la partie, annalistiquement disposée, de l'Histoire de Damas que nous lisons à partir

---

[1] Année 450, pp. 87-90; encore faut-il se rappeler que juste après ces événements, le Khaṭīb Baghdādī avait dû se sauver de Bagdad et avait quelques années séjourné précisément à Damas, où le présent récit—qui ne figure pas dans le *Taʾrīkh Baghdād*—avait dû être noté.

[2] C'est à cette disposition annalistique nouvelle que se réfère formellement, plutôt qu' à un commencement absolu, la phrase d'Ibn al-Qalānisī cité *supra*, n. 1.

[3] Mais, ayant, en tous cas pour les années de près antérieures à 448 H., ignoré Hilāl, a fortiori Ibn al-Qalānisī ignore-t-il son fils et continuateur Ghars al-Niʿma Muḥammad, dont la Continuation cependant, dont Sibṭ b. al-Jauzī a transcrit l'essentiel, lui aurait apporté tant de compléments précieux sur l'histoire même de la Syrie et de Damas.

[4] Ibn ʿAsākir dans sa biographie d'Ibn al-Qalānisī (Ḥamza), al-ʿAẓīmī à l'année 448 H. de sa Chronique Abrégée.

de cette date et qui s'oppose à la partie non-annalistique qui la précède; après quoi, peut-être dans la période 535-540 H. où nous savons par lui-même et al-ʿAẓīmī que l'œuvre, jusqu'à cette date, était rédigée et que l'auteur s'interrompit pour d'autres occupations,[1] il aurait cherché à remonter dans le passé et à composer l'Histoire de Damas avant 448 H.; cette tâche aurait été conduite à bien à peu près pour le quatrième siècle, mais il serait mort avant de l'avoir achevée pour le cinquième. On pourrait, il est vrai, aussi supposer qu'une œuvre, également mal terminée, a été artificiellement accolée à la Chronique propre d'Ibn al-Qalānisī, soit par lui-même, soit par quelque successeur;[2] et à vrai dire, si avec Amedroz on intitule l'œuvre „Dhail Taʾrīkh Dimashq," nous sommes invités à chercher quelque préalable Histoire de Damas. L'ennui est que nous n'en connaissons aucunes,[3] et que, même parmi les Histoires égyptiennes, il ne semble y en avoir aucune qui se termine dans les années 440 ou 450 H.; au surplus, nous avons vu que les auteurs ultérieurs attribuent à Ibn al-Qalānisī la partie de l'œuvre antérieure à 448 H. aussi bien que la suivante. Dans ces conditions, il faut rappeler que le véritable titre attesté tant par le manuscrit que par Sibṭ b. al-Jauzī, Abū Shāma, Ibn Khallikān, et, en remplaçant „mudhaiyal" par „tadhyīl," par al-ʿAẓīmī, est „Dhail al-Taʾrīkh al-Dimashqī," qui pourrait se traduire non pas „suite de l'Histoire de Damas" mais „suite damasquine de l'Histoire," et référer à une oeuvre antérieure de n'importe quelle date et quel genre, égyptienne,[4] ou de la série de Ṭabarī et de ses continuateurs

[1] Voir Ibn al-Qalānisī an 540 H. cité dans l'Introduction de Gibb à sa traduction de la période des Croisades, p. 10; d'autre part, al-ʿAẓīmī avait écrit en 538 H., donc un état de l'Histoire de Damas, qu'il utilise, exitait auparavant.

[2] On pourrait même se demander, tant est grande la disproportion entre certaines nouvelles, juste annoncées par un communiqué laconique, presque un simple titre, et d'autres récits extrêmement circonstanciés, si un copiste n'a pas collé bout à bout des fiches distinctes, dont certaines auraient été destinées à être complétées. Le *sijill* annoncé p. 85 manque. Dans un autre ordre d'idées, il faut remarquer que le développement sur al-Mustanṣir introduit p. 71, après des faits des années 433-440 H., à propos de son avènement en 427 H., anticipe sur l'avenir jusqu'en 465 H. au moins, et que la page 79, qui parle de faits de 433-436 H., a été écrite après 448 H.

[3] Se terminant vers 441-448 H.; voir infra, p. 165, n. 2. La seule véritable Histoire de Damas, en dehors des catalogues de gouverneurs et des recueils de *faḍāʾil*, consisterait dans celle d'Abū 'l-Fatḥ Ghaith al-Armanāzī, si l'existence, incidemment mentionnée, semble-t-il, seulement par un auteur tardif, en pouvait être démontrée comme, du même auteur, son Histoire de Tyr, inachevée. Voir Munajjid, cité n. 10, ma *Syrie du Nord*, 39, n.l, et Sakhāwī dans Fr. Rosenthal, *Muslim Historiography*, 394.

[4] Devraient être examinés les restes et citation d'Ibn Zūlāq (avec la Conti-

(Thābit b. Sinān et, tout de même, Hilāl al-Ṣābī, faisant commencer cette „suite," par exemple, en 362 H., où s'interrompait Thābit et vers où apparemment débutait notre manuscrit.[1] Ou bien l'on pourrait encore rechercher vers cette date une Histoire de Damas ancienne . . .[2]

Je ne peux terminer que sur ces points de suspension, qui ne sont pas une conclusion. Aussi bien ne prétends-je point avoir atteint de résultats précis. J'ai seulement, de façon négative, montré que la situation est plus complexe qu'il ne paraît au travers des déclarations sommaires d'Ibn Khallikān et d'Amedroz; et d'autre part, j'ai voulu indiquer une orientation, une méthode que je crois nécessaires au progrès de la recherche historique en domaine oriental comme elles l'ont été en domaine européen, mais qui, chez les islamisants, ont rarement retenu l'attention. C'est justement, entre bien d'autres, un des mérites originaux du Professeur Sir Hamilton Gibb que d'avoir montré l'importance et la nécessité de la critique des sources; et c'est pourquoi il m'a été agréable de lui offrir en hommage plus spécialement une petite étude de ce genre, si incomplète qu'elle demeure.

Appendice

Ibn al-Qalānisī ne fait qu'une allusion fugitive (79 en bas) aux „exagérés" du culte de Ḥākim, mais il néglige ou tait le progrès en Syrie, dans la période qu'il raconte, des Druzes et des Nusairīs, que connaît déjà (bien que, pour les seconds, moins explicitement) Yaḥyā d'Antioche. De même, il sait bien qu'il y a en Syrie nécessité de combattre les Arabes bédouins indociles, mais leurs progrès, qui caractérise la période et aboutit par exemple à la constitution de la

---

nuation par son fils jusqu' en 415H.), d'al-Musabbiḥī (jusqu' en 423 H.), et les Vies des Califes citées n. 7. D'un autre historien de même époque, al-Rūdhabārī, on ne sait rien; et al-Quḍā'ī, bien connu, lui, est trop sommaire. Voir, sur tout cela, C. Becker cité n. 7.

[1] Il faudrait savoir à quelle date exactement commençait l'Histoire d'Ibn al-Qalānisī, que nous possédons, avec quelques feuillets perdus, à partir du milieu de 363 H.; le récit, dans cette partie, est trop détaillé pour que le début (sauf s'il s'agissait d'un deuxième volume) puisse être de longtemps antérieur, et on ne peut alors penser qu' à un raccordement avec un auteur comme Thābit ou en Égypte al-Kindī (avec sa Continuation) s'arrêtant en 362 H., ou à un début lors d'un événement comme la conquête fatimide (359-360 H.).

[2] Le *Kitāb umarā' Dimashq* d'Ibn Ja'far al-Rāzī, mort en 347 H., vient difficilement en ligne de compte, et si peut-être Ibn Abī 'l 'Ajā'iz est mort plus tard, on n'a de citations de son œuvre que pour des périodes plus anciennes (cf. Munajjid, *op. cit.*). Ensuite, s'il y a des Faḍā'il, il n'y a plus de catalogues de gouverneurs qu'au début du sixième/douziéme siècle, avec Ibn al-Akfānī.

principauté kilābite mirdāside d'Alep, ne sont nulle part soulignés comme tels; même les Kalbites, qui entourent Damas et interfèrent si souvent, d'après nos autres sources, avec son histoire, l'intéressent peu, et c'est chez elles, non chez lui, qu'il faut en rechercher l'histoire. Les trois principales tribus syriennes au cinquième/onzième siècle sont celles des Ṭaiy, des Kalb et des Kilāb; mais il faut prendre garde, par un examen attentif du contexte, à débrouiller les confusions que les copistes anciens et les éditeurs modernes ont souvent commises entre les Kalb et les Kilāb. [1] Pour cette raison, je crois utile de donner ici la liste des chefs des Kalb attestés pour ce siècle; ils descendent d'un ʿUlaiyān ou ʿUlyān connu au milieu du siècle précédent sous les Ikhshīdides et les Ḥamdānides:

Sinān b. ʿU. (connu de 406 à 419 H., sa mort, par Ibn al-ʿAdīm et Yaḥyā).

Rāfiʿ b. Abī 'l-Lail, neveu du précédent, connu par les mêmes 420-425 H.

Rāshid b. Sinān connu en 440 H. par Ibn Muyassar, 3.

Mismār b. Sinān, connu en 461-469 H. par Sibṭ b. al-Jauzī, cité par Amedroz, éd. d'Ibn al-Qalānisī, 97 et 109.

Hassān b. Mismār, connu en 505 H. par Ibn al-Qalānisī.

Makhtūm b. Ḥassān, connu en 525 H. par Ibn al-ʿAdīm.

Le premier passage cité de Sibṭ mentionne aussi un Ḥāzim b. Nabhān, qarmate et chef d'un groupe kalbite; bien que les Kalbites fassent maintenant, en général, figure de sunnites en face des Kilābites shīʿites, la pénétration du qarmatisme dans leurs rangs au siècle précédent est une chose bien connue (M. Canard, *Hamdanides* I, 602 s.).

D'autre part, l'histoire des trois grands chefs des Ṭaiy, Daghfal al-Jarrāḥ, Mufarrij b. Daghfal et Ḥassān b. Mufarrij, qui occupent tant de place dans l'histoire syro-égyptienne et même syro-byzantine dans la période approximative 360-425 H. est bien connue des histo-

[1] Il faut ainsi corriger Kilāb en Kalb dans Ibn Muyassar, *Annales d'Égypte*, éd. Massé, 3, ligne 19, et dans Ibn al-Qalānisī, 79, ligne 11 (en raison des rapports avec Rāfiʿ b. Abī 'l-Lail, voir la liste ci-dessus). D'une manière générale, il y a dans l'édition d'Ibn al-Qalānisī par Amedroz des négligences qui, lorsqu'elles portent sur les noms propres, sont particulièrement gênantes. Ainsi, p. 58, le nom du seigneur de Qairwān, premier maître de Tizmalat, est à lire non pas Ibn W-f-rī, mais Ibn Zīrī; p. 71, la ville natale d'Anushtegin est non pas Kh-t-l, mais la place bien connue du Turkestan Chinois Khutan. Page 93, ligne 17, B. Ḥammād est à corriger en B. Ḥamdān, et Numar(īyūn) en Numair (īyūn); etc. D'autre part en bas de p. 92, l'année 468 est à lire 458, d'après la suite de l'exposé; en bas de 78, l'année 436 est à lire 433.

riens de la Syrie, de l'Égypte et de Byzance (G. Schlumberger, *Epopée byzantine*, 3 vols.), mais brusquement, après les succès fatimides contre Ḥassān, l'ombre tombe sur eux. Il sera donc utile de relever quelques références sur leurs successeurs:

ʿAllān b. Ḥassān est connu d'Ibn al-ʿAdīm en 429 H.

Un Wahb b. Ḥassān, dont l'appartenance à la famille est probable mais incertaine, est cité par Ibn al-Qalānisī, 79, sans date précise vers ce moment.

Ḥumaid b. Maḥmūd b. al-Jarrāḥ et son frère Ḥāzim b. ʿAlī (ou Ḥāzim b. ʿAqīl) sont libérés en 459 H. par le Calife al-Mustanṣir (Ibn al-Qalānisī et ʿAẓimī). Ils sont cités par Sibṭ b. al-Jauzī (dans Ibn al-Qalānisī, 94-97, où Ḥāzim est une fois écrit Khādim) ainsi que Badr b. Ḥāzim, en 461 H.

D'autre part, Jābir et Zamma (sic) b. Mufarrij b. Jarrāḥ figurent comme bénéficiaires d'un *taqlīd* (fatimide?) dans le Recueil Druze de S. de Sacy (*Religion des Druzes*, I), II, nos 9 et 19, vers 422 H., d'une manière qui n'oblige pas à croire qu'ils ont réellement adhéré à la secte, mais qui exige qu'on se pose au moins la question de leurs relations avec elle. Peut-être les deux noms sont-ils à corriger.

CLAUDE CAHEN
Sorbonne

QUELQUES ASPECTS DE LA VIE SOCIALE EN SYRIE ET JAZĪRA AU DIXIÈME SIÈCLE D'APRÈS LES POÈTES DE LA COUR ḤAMDĀNIDE

PAR

M. CANARD

Si l'on entreprend de tracer un tableau de la vie sociale dans une société musulmane ancienne, en s'appuyant sur les renseignements que peuvent nous fournir les poètes, il ne pourra s'agir que de la société aristocratique, de celle qui vit dans l'entourage du souverain ou des émirs et hauts fonctionnaires tenus par leur rang à faire acte de mécènes et entretenir des poètes chargés de faire leur éloge et de leur adresser des poésies de circonstances. Ce n'est donc guère que de cette société que je pourrai parler et non du peuple.

Il ne faut d'ailleurs pas se dissimuler que les poésies en question n'ont aucunement en vue de dépeindre la société, qu'elles sont surtout des dithyrambes individuels desquels il ne ressort pas autre chose que les qualités des personnages visés, qualités de bravoure guerrière, de dévouement à la religion et à la défense de l'Islam et de ses frontières, de générosité, d'intelligence, de culture et de sens politique. Elles ont quelquefois une couleur politique, quand leurs auteurs prennent parti dans les querelles qui agitent le monde de l'Islam. Mais, à l'époque dont je veux parler, il se trouve que le genre descriptif, déjà à la mode depuis longtemps, illustré par Ibn al-Mu'tazz et d'autres, connaît chez certains une faveur particulière et qu'on peut trouver décrits des objets ou des faits de la vie sociale. Cependant nous ne devons pas nous attendre à ce qu'ils le soient comme nous l'entendrions, représentés tels qu'ils sont avec des mots et des traits empruntés à la réalité. Le poète vise plutôt à traduire en vers les idées, les sensations ou les sentiments qu'ils évoquent en lui, et surtout à exprimer les comparaisons que lui suggère un lien quelconque, souvent très ténu et très artificiel, et parfois peu perceptible pour nous, entre la chose et l'idée. Il le fait en utilisant les procédés d'une stylistique poétique compliquée et les richesses extraordinaires du vocabulaire arabe. Souvent, le poète est prié tout à coup de dire en vers comment il voit un objet présenté, ce qu'il lui suggère, et l'improvisation forcée n'est pas favorable à une description exacte.

C'est ainsi que les poètes nous font connaître les objets que, dans la vie quotidienne, ou dans les réunions de gala auxquelles ils assistaient, ils avaient devant les yeux, le rôle qu'ils jouaient dans cette vie, les scènes ou les activités dont ils étaient témoins ou auxquelles ils avaient participé. Dans une certaine mesure, le souci qu'ont eu les poètes d'obéir à cette mode descriptive nous permet, en faisant la part de vision irréelle, d'artificiel et de poncif que leur méthode comporte, de nous représenter certains aspects de cette société, et les poètes sont sous ce rapport, au même titre que les géographes, historiens ou narrateurs d'anecdotes, une source pour l'histoire de la civilisation musulmane.

Un des poètes les plus instructifs à cet égard, bien qu'il soit moins célèbre que Mutanabbī et Abū Firās, est al-Sarī al-Raffā' de Mossoul, qui vécut dans l'entourage du Ḥamdānide Nāṣir al-Daula et de ses fils, et également à Alep auprès de Saif al-Daula, puis à Bagdad auprès du vizir buwaihide Muhallabī. G. von Grunebaum a dit de lui qu'il a traité, avec une maîtrise particulière, tous les thèmes de la lyrique citadine et, en particulier, les thèmes descriptifs. Aussi lui ferons nous une large place dans notre exposé.

C'est ainsi que nous trouvons dans son *dīwān* des descriptions de maisons, châteaux, jardins d'agrément de Mossoul. Il ne s'agit naturellement pas d'une description méthodique suivant un ordre logique quelconque, et on n'y voit guère comment est tracé le jardin, comment est aménagée la maison. Mais les différentes touches réunies nous donnent une impression assez vive de la beauté des choses dont il s'agit. Ainsi pour le palais d'Abū Taghlib al-Ghaḍanfar, fils et successeur de Nāṣir al-Daula, situé au bord du Tigre, de sorte que le jardin n'a pas besoin de puiser l'eau dans des étangs (*ghudrān*) ou des puits creusés (*qulb*), l'eau y parvient par des machines élévatoires (*dawālīb*) au gémissement (*ḥanna*) caractéristique. Son parc comporte une pièce d'eau (*birka*) où évoluent des oiseaux aquatiques (cygnes?: *iwazz*), un jet d'eau (*fauwāra*), des canaux d'irrigation (*sawāqin*) au milieu de la verdure, des palmiers et de la vigne qui porte des raisins blancs et noirs. [1]

Le poète nous décrit aussi la résidence d'un de ses amis, vraisemblablement aussi à Mossoul, avec ses palmiers et sa pièce d'eau. Mais là, il nous montre aussi l'intérieur de la maison. Le propriétaire devait être un amateur d'art, car il a des tentures murales représentant des

[1] *Dīwān* (Le Caire, 1353 H.), 34.

scènes de chasse. On y voit des personnages pleins de grâce, des lions bondissants, des guépards attaquant des gazelles. [1] Le modèle de ce tableau, très fréquent dans l'art islamique, est évidemment le *paradeisos* perse. Comme dans un tableau dont nous parlerons plus loin, le poète, suivant l'habitude islamique, insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'êtres vivants, car l'artiste ne peut faire l'œuvre du Créateur, et dit que c'est la brise agitant ces tentures qui donne aux figures l'apparence de la vie et du mouvement. Une autre tenture représente des chanteuses qui „donnent en abondance du plaisir aux yeux, mais le refusent aux oreilles," car on ne peut les entendre, dans un jardin fleuri „dont aucune terre n'a fait pousser les fleurs." Les exemples de représentations d'êtres vivants abondent sur des tentures ou des panneaux de bois sculptés, dans les demeures princières. Il suffira de rappeler les palais de Sāmarrā et celui du Ṭūlūnide Khumārawaih, et plus tard les palais fāṭimides. [2]

Une autre description est celle du château et du jardin, à Mossoul, de Yārūkh, officier turc, *maulā* et chambellan du Ḥamdānide Nāṣir al-Daula. Deux pièces y sont consacrées. [3] Yārūkh était sans doute protecteur et bienfaiteur de Sarī. [4] Ce château était au bord du Tigre qui alimentait aussi les canaux irriguant le jardin. Il dépassait tous les autres édifices en hauteur et ses créneaux (*shurafāt*), brillants comme des lingots d'argent (*wadhā'il*) et comme de l'or fondu au coucher du soleil, dominaient le pays au loin; les oiseaux gazouillaient dans les palmiers et autres arbres du jardin. [5]

Le poète déploie dans cette description toutes les ressources de son art. Selon un procédé connu il compare les choses de la nature à des créations artificielles, la parure des vergers à une broderie, les fruits à des colliers de bijoux. D'autres fois, c'est le procédé inverse, les canaux d'irrigation étant comparés à des serpents (ils le sont d'ailleurs aussi à des chaînes d'argent).

Ces descriptions donnent l'impression qu'on se trouve en face de

---

[1] *Ibid.*, 200.

[2] Voir Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*. Pour le palais de Khumārawaih, voir Maqrīzī, *Khiṭaṭ*, I, 316-317: il s'était fait représenter sur des panneaux de bois sculptés dans son *majlis*, au milieu de ses concubines et chanteuses. Sur ces représentations, voir Arnold, *Painting in Islam*, et Ettinghausen, "Painting in the Fatimid Period," *Ars Islamica*, IX (1946).

[3] *Dīwān*, 49-50 et 93.

[4] Voir d'autres pièces consacrées à Yārūkh, *ibid.* 51, 53, 228; 266-267, à propos de la *sitāra* (orchestre féminin caché derrière un rideau) de Yārūkh.

[5] *Dīwān*, 93, vers 2, 12, 16; 50, vers 14, 20-21.

constructions de luxe comme pouvaient s'en permettre les princes et les émirs enrichis par les revenus du pays et les prises des expéditions guerrières. Nous ne savons rien par contre sur les architectes et les artistes créateurs de ces palais et de leur aménagement.

Une demeure importante devait être aussi celle qu'avait fait construire à Alep Abū Muḥammad ʿAbd Allāh b. Muḥammad b. al-Faiyāḍ, secrétaire de Saif al-Daula, qui fut fait prisonnier par les Grecs lors de la prise d'Alep en 351 H. Mais la pièce qui en fait mention est surtout consacrée à l'éloge de ce personnage en tant que secrétaire, et le palais n'est que peu décrit. On voit seulement que les autres bâtiments paraissent petits à côté de lui: le poète, pour donner une idée de la hauteur de l'édifice, emploie simplement les comparaisons ordinaires, et dit que ses chambres hautes illuminent splendidement la nuit et qu'on croirait, à les voir, qu'il s'agit du lever des étoiles. Il donne cependant des précisions sur l'emplacement de la maison, „entre les terrains de jeux des deux monastères," mais nous ne savons pas où cela se trouvait à Alep. [1]

Dans une pièce où il donne libre cours à la nostalgie qu'il éprouve pour Mossoul, sans doute quand il est à Alep, à moins que ce ne soit à Bagdad, il fait mention aussi de châteaux qui sont au bord du Tigre et qui semblent avoir souffert d'une crue. [2]

Le poète lui-même possédait une demeure assez somptueuse. Il en parle à l'occasion d'une invitation qu'il fait à un ami. Il la qualifie de *majlis*, mot qui signifie lieu de réunion, mais qui peut aussi signifier palais. Il ne la décrit pas particulièrement, mais fait ressortir le confort de son intérieur et les plaisirs qui y attendent son ami. Nous y reviendrons plus loin. Il décrit également une *ghurfa* (chambre haute), dominant la campagne dans laquelle il invite également un ami, et où, dit-il, une hirondelle a fait son nid. [3] Sa demeure devait être en tout cas assez spacieuse, car il se plaint de celle dans laquelle il est descendu à Bagdad, disant qu'elle est aussi étroite qu'un trou de lézard, qu'il ne peut y étendre ses jambes et qu'elle lui fait l'effet d'une prison. [4]

On trouve aussi dans les descriptions que fait Ṣanaubarī d'Alep, et des lieux de plaisance qui entourent la ville, de nombreuses allusions à des jardins ornés de pièces d'eau dans lesquelles évoluent des

---

[1] *Ibid.*, 240-241.
[2] *Ibid.*, 98, vers 11-13.
[3] *Ibid.*, 187.
[4] *Ibid.*, 199.

poissons. Le thème de la description d'une pièce d'eau est fréquent; on en trouve aussi chez Abū Firās, bien que ce poète n'ait pas particulièrement versé dans le genre descriptif. [1] Les historiens ont parlé longuement d'autre part du palais qu'avait fait construire Saif al-Daula au pied de la colline du Jaushan et pour lequel il avait détourné le cours du Quwaiq. [2] Il s'étendait sur un espace de 6000 coudées.

Aux demeures princières, on peut rattacher les tentes des grands personnages qui étaient très grandes et dont la décoration intérieure comportait souvent des représentations figurées. L'émir Badr b. ʿAmmār, gouverneur de Tibériade pour l'Ikhshīd, avait une tente de ce genre, ornée d'images (*tamāthīl*) dont Mutanabbī nous dit qu'elles étaient si frappantes de vie qu'on les aurait cru animées par des djinns et qu'elles semblaient tourner les yeux vers l'émir. La tente la plus célèbre à cet égard était celle de l'émir Saif al-Daula que Mutanabbī vit un jour à Antioche et dont il nous a laissé une description bien connue dans la première pièce qu'il adressa à cet émir. [3] Dans un cadre constitué par une rangée de perles, c'est-à-dire par une rangée de cercles blancs, était représenté un paysage dans lequel se mouvaient des animaux sauvages, lions en particulier, et des chevaux galopant. De plus, l'artiste y avait montré l'empereur byzantin, couronné, s'humiliant devant l'émir coiffé d'un turban pour qu'on distinguât bien son caractère arabe. L'artiste a sans doute voulu représenter ici l'empereur se prosternant, car le poète ajoute que les rois baisent le tapis sur lequel se tient l'émir, n'osant même pas, tant est grande la terreur qu'il leur inspire, lui baiser la main ou le bout des doigts. Le tableau représentait aussi des grands ou des princes se tenant debout dans une attitude respectueuse, les mains croisées sur le pommeau de leur sabre.

Dans toute cette description, le poète prend bien soin de nous dire que les personnages et les animaux ne sont pas vivants, que les arbres de ces jardins n'ont pas poussé arrosés par la pluie, que c'est seulement parce que le vent agite les étoffes que les animaux semblent se mouvoir: l'artiste ne peut créer la vie que seul Dieu peut créer. Nous avons vu que Sarī exprime la même idée de façon aussi naïve.

Il s'agit là de deux scènes distinctes, l'une et l'autre remontant à

---

[1] Pour Ṣanaubarī, voir Yāqūt, II, 312 et pour Abū Firās, l'édition Dahhān, nº 204, 254 (3 vers).

[2] Voir M. Canard, *Sayf ad-dawla, Recueil de textes...*, 154, 204, 388.

[3] Ed. Barqūqī, II, 438, rime *-anā*, pour la tente de Badr; II, 232, rime *-imuh* pour la tente de Saif al-Daula.

des modèles persans, d'une part une scène qui a pour théâtre un parc comme le *paradeisos* persan avec des animaux sauvages divers et des cavaliers galopant à leur poursuite, et d'autre part une scène d'humiliation d'un souverain vaincu, comme celle que les sculpteurs sāsānides ont représentée sur les bas-reliefs de Nakhsh-i Rustam et de Ṭāq-i Bustān, où l'on voit l'empereur Valérien s'agenouillant devant Shāpūr. [1] L'artiste qui a décoré la tente de Saif al-Daula a certainement eu ces modèles, ou des représentations remontant à ces derniers, sous les yeux. En ce qui concerne l'attitude des grands appuyés sur leur sabre, elle est bien connue aussi par les mêmes bas-reliefs, et cette habitude iranienne est attestée aussi dans l'Islam. C'est ainsi que Shābushtī nous représente ʿUbaid Allāh b. ʿAbd Allāh b. Ṭāhir prononçant l'éloge funèbre de son frère Sulaimān, mort en 266 H., devant sa tombe, appuyé sur son sabre (*muttaki'an ʿalā saifihi*), et que l'Ikhshīd est montré dans la même position lors de son entrevue avec Muttaqī. [2] Il est difficile de savoir si les scènes en question étaient représentées sur les parois mêmes de la tente ou sur des tentures.

Tous les souverains musulmans avaient des tentes de ce genre et elles étaient chez les Fāṭimides un emblème de souveraineté. L'une des plus connues est celle de Mustanṣir. [3]

Ce n'était pas seulement dans les tentes, sur des murs d'appartements ou, comme nous le verrons plus loin dans les *ḥammāms*, qu'on trouvait ces représentations figurées, on en voyait aussi sur des tapis, comme celui sur lequel fut assassiné Mutawakkil, sur des étoffes (*thiyāb*), et autres objets. [4] Mutanabbī décrivant des cadeaux que lui a faits Saif al-Daula, mentionne des étoffes sur lesquelles l'artiste grecque (*ṣanāʿ al-Rūm*) a représenté ses rois et s'est montrée elle-même entourée de ses femmes esclaves (*tajlū ʿalainā nafsahā wa-qiyānahā*).

---

[1] Cf. Horovitz dans *Der Islam*, I (1910), 385 s.; Sarre et Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, 71 s.; Herzfeld dans *Der Islam*, XXI (1933), 233 s. et *Malereien von Samarra*, 3 s. Voir aussi sur le tableau de Mutanabbī, G. Wiet, *Soieries persanes*, 78, avec la bibliographie donnée. Un vers de Mutanabbī montre les lions poursuivant leur proie, ou suivant une variante, la guettant. L'équivalent du *paradeisos* persan est le *ḥair al-waḥsh* des califes ʿabbāsides à Sāmarrā (voir *EI* sous "Ḥair," Yaʿqūbī *BGA*, VII, 263, Mez, 386), où Muʿtazz offrit un jour à ʿUbaid Allāh b. ʿAbd Allāh b. Ṭāhir le spectacle du combat d'un lion et d'un éléphant: Shābushtī, *Kitāb al-diyārāt*, 72 (Shābushtī-Sachau, 27). Ce parc était en ruines à l'époque de Rāḍī, voir Ṣūlī, *Akhbār al-Rāḍī*, trad., 237.

[2] Shābushtī, *op. cit.*, 84; Ibn Saʿīd, éd. Tallqvist, 40. De même le vizir al-Fatḥ b. Khāqān devant al-Mutawakkil: Qalqashandī, I, 108, 4 a f.

[3] Maqrīzī, *Khiṭaṭ*, I, 419 (*Khazā'in al-khiyam*). Cf. S. Lane-Poole, *The Art of the Saracens*, 241; Arnold, *Painting in Islam*, 21.

[4] Masʿūdī, *Murūj*, VII, 291; Ḥusrī, *Zahr al-adab*, II, 153; III, 161, 175.

Il ne lui a pas suffi, dit-il, d'y représenter des chevaux, elle y a aussi représenté toutes sortes de choses, mais elle n'a pu donner une figure au temps qui est hors de toute figuration; elle n'a négligé aucune des choses qu'un artiste peut représenter, mais elle n'a pu faire parler les animaux. [1] D'après cette pièce de Mutanabbī, il semble bien qu'il s'agisse d'une artiste grecque esclave comme les aides qui l'entourent et que ces tissus aient été fabriqués dans un atelier de la cour de Saif al-Daula. La mention des esclaves tisseuses paraît s'opposer à ce qu'il s'agisse d'une étoffe importée de Byzance.

Il y aurait beaucoup à dire sur ces tissus à images, en particulier ceux qui montrent des animaux et des scènes de chasse. Ils sont de tradition ancienne, et cette tradition est passée de la Perse à Byzance d'une part, à l'Islam d'autre part. [2]

Ainsi, comme il a été souvent démontré, l'Islam a toujours admis les représentations figurées, même d'êtres vivants, sauf à l'intérieur des mosquées. Il n'a fait que continuer le préislam qui connaissait déjà les tapis à images. [3]

Il y avait encore d'autres objets à images dont on aimait à s'entourer. La coupe à images est chez les poètes un thème bien connu par une pièce célèbre d'Abū Nuwās, [4] par des vers d'Ibn al-Mu'tazz, [5] etc. Dans une poésie consacrée à un personnage qui était gouverneur de la ville de Ḥadītha en Jazīra, Sarī mentionne une coupe sur laquelle

---

[1] Ed. Barqūqī, II, 421, rime *-ānahā*.

[2] Pour Byzance, voir Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins* (*Histoire de l'art byzantin* publiée sous la direction de Ch. Diehl, III), 50 s.; Kondakov, "Les costumes orientaux à la cour de Byzance," *Byzantion*, I, 24 s., où est étudiée une étoffe provenant des ateliers gréco-égyptiens d'Alexandrie au sixième ou septième siècle et représentant une chasse du modèle sāsānide; A. Grabar, "Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens," dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge, Band III (1951), 32-60. Ces scènes de chasse étaient déjà notées par Ammien Marcellin dans son récit de l'expédition de 363 où il parle des palais de Ctésiphon (XXIV, 6). Des tissus arabes représentant les animaux pouvaient être vus en Occident dès le neuvième siècle ainsi qu'en témoignent des vers de l'évêque Théodulfe d'Orléans, mort en 821, qui, dans ses *Carmina* décrit les *pallia quae misit, ut puto, torvus Arabs*, et sur lesquels, dit-il, on voyait des boeufs, des vaches et des veaux (P.L., CV, col. 287; cf. G. Jacob, *Der nördlich-baltische Handel*, 141). Pour l'Islam, voir les ouvrages cités d'Arnold et de Wiet.

[3] *Mufaḍḍalīyāt*, no 26, 290 s. Il y en avait chez les femmes du Prophète, voir K.A.C. Creswell, "The Lawfulness of Painting in Early Islam," *Ars Islamica*, XI-XII (1946), 159 s.

[4] I. Kratchkovsky, "La coupe sassanide dans les vers du poète abbasside Abū Nuwās, " *Seminarium Kondakovianum*, II (1928), 113 s. (cf. H. Ritter, dans *Orientalia*, I, [1933]). Voir aussi Ḥusrī, *Zahr al-adab*, II, 153; III, 161, 175.

[5] Ed. de Beyrouth, 243.

étaient représentés Chosroès et César; dans des vers consacrés à la maison du Ḥamdānide Ḥarb b. Sa'īd b. Ḥamdān, frère d'Abū Firās, il parle aussi d'une coupe montrant des cavaliers perses tirant de l'arc. [1] Un autre poète ḥamdānide, Babbaghā, décrit une coupe à images qui est de couleur bleue. [2] Il est évident que cela était l'œuvre d'artistes locaux spéciaux, de *kharrāṭīn*, comme celui à qui Bashshār b. Burd avait commandé une coupe sur laquelle seraient représentés des oiseaux. [3]

Ce n'est pas seulement dans les palais et demeures privées des riches personnages qu'on pouvait contempler des œuvres d'artistes, on en trouvait aussi dans des lieux publics, les *ḥammāns*, c'est-à-dire les établissements de bains. On sait que les entrées des bains étaient décorées de cette façon [4] et que c'était probablement une survivance de l'antiquité romaine. [5] Les peintures murales des *ḥammāms* sont un thème favori de Sarī qui consacre plusieurs pièces à la description des établissements de bains. [6] Aucune de ces pièces ne précise où se trouvaient ces *ḥammāms*, à Mossoul, à Alep ou à Bagdad, c'est-à-dire dans les trois villes où vécut le poète. En tout cas, ces peintures représentaient des scènes de batailles, des cavaliers frappant de la lance ou du sabre, des scènes de chasse avec chiens et animaux sauvages poursuivis, analogues à celles de la tente de Saif al-Daula ou de la maison d'un des amis de Sarī mentionnées plus haut, mais aussi des scènes de beuveries avec présence de chanteuses et musiciennes. Quelques détails précis sont donnés sur l'aspect de ces *ḥammāms*: plafond voûté couleur de cornaline (*'aqīq*), avec petites ouvertures rondes munies de sortes de cloches de verre pour tamiser la lumière, brillantes comme de l'argent, de sorte qu'on dirait ce plafond incrusté de coupes d'argent, sol pavé de petites pierres noires brillantes (*sabaj*: jais). On voit [7] qu'on s'y rendait après boire, peut-être pour dissiper l'ivresse.

Sarī ne s'attache pas seulement à décrire les riches demeures et les *ḥammāms*. Il y a à Mossoul et dans la région du Tigre en général un objet qui a particulièrement attiré son attention, le moulin flottant.

---

[1] *Dīwān*, 127, 196. Même représentation de cavaliers dans un vers anonyme dans Tha'ālibī, *Yatīma*, I, 72.
[2] *Yatīma*, I, 227.
[3] *Aghānī*, III, 27.
[4] Herzfeld, *Malereien von Samarra*, 1-3. Pérès, *Poésie andalouse*, 340.
[5] Mez, 365-366.
[6] *Dīwān*, 59, 69, 143, 169.
[7] P. 69.

Les moulins flottants du Tigre, montés sur des bateaux amarrés dans le fleuve, dont les meules sont mues par une roue actionnée par le courant, sont bien connus. Nous ne savons pas exactement comment ils étaient construits, avec une roue à aubes disposée à l'intérieur d'un seul bateau, ou entre deux bateaux. Les deux modèles étaient connus en France, au dix-huitième siècle, sur le Rhône à Avignon. Ces moulins sont mentionnés par le géographe Ibn Ḥauqal et, d'après lui, par les géographes postérieurs. Ils font l'objet, de la part du juriste Abū Yūsuf Ya'qūb, d'une discussion au sujet des questions juridiques que pose leur amarrage dans le fleuve et des dommages qu'ils peuvent causer en certaines circonstances. [1] Ils sont mentionnés aussi par Shābushtī. [2] Ils étaient évidemment familiers à Sarī, car il leur a consacré une dizaine de pièces, [3] dans lesquelles il s'évertue à varier l'expression des images qu'ils évoquent dans son esprit. Il emploie pour les désigner le même terme qu'Ibn Ḥauqal, *'araba*, pluriel *'urūb* (selon *Mafātīḥ al-'ulūm*, *'urb*), qui, d'après Yāqūt, est un terme spécial de la langue de la Jazīra. Le bateau amarré évoque pour lui l'image d'une esclave noire qui avait tenté de s'échapper et qu'on a attachée, le grincement de la roue, le gémissement d'un prisonnier, la poudre de farine, la poussière d'une bataille, le heurt de l'eau contre la roue, une lutte bruyante. Certaines de ces pièces indiquent le quartier de Mossoul où étaient amarrés ces bateaux, le Faubourg Haut. Dans une des pièces il est question seulement d'un moulin, dans le Diyār Bakr, sans qu'on puisse distinguer s'il s'agit d'un moulin flottant ou d'un moulin ordinaire. En tout cas, nous savons qu'il y avait aussi des moulins flottants à Balad, d'après Ibn Ḥauqal.

Ces moulins flottants avaient une grande importance économique. On sait que la Jazīra ravitaillait Bagdad. Mais on ne doit pas s'attendre à ce qu'un poète touche à des questions de ce genre. Par contre il nous dit qu'on allait visiter ces moulins, [4] et il semble d'autre part que le meunier était en même temps cabaretier, car on se rendait aussi dans ces moulins pour boire. [5] On se rend compte que ce qui

[1] Ibn Ḥauqal, 147-148 (Mossoul et Balad), 266 (Tiflis); Yāqūt, III, 632; Qazwīnī-Wüstenfeld, II, 309, 366; Ibn al-Athīr, VIII, 208, sous 363 H.; Abū Yūsuf, *Kitāb al-kharāj*, trad. Fagnan, 142; Mez, 438-439. Selon Abū 'l-Qāsim, éd. Mez, f° 34b, la meilleure farine est la farine blanche des moulins flottants de Mossoul. Sur les moulins d'Avignon, voir S. Gagnière, dans *La Provence historique*, I (1950).

[2] P. 112; et pour ceux de Bagdad, 45, sous "Dair mār Jirjīs" à Mazrafa.

[3] *Dīwān*, 11, 44, 96, 97, 138, 144, 145-146, 189, 232, 270.

[4] *Ibid.*, 97.

[5] *Ibid.*, 145-146, 270.

intéressait Sarī dans ces moulins, c'était leur aspect extérieur et leur utilisation à des fins frivoles.

On trouve aussi, dans le *dīwān* de Sarī, des allusions à des circonstances diverses de la vie. On comprend, par une de ses pièces, [1] qu'un habitant de Mossoul avait une dette envers lui et devait lui fournir une certaine quantité de grain (*ṭa'ām*) au moment de sa récolte. L'homme excipa d'une mauvaise récolte et du déficit de son bien cette année-là pour ne pas payer sa dette. Sarī lui répondit par cette pièce que c'était pour devancer sa réclamation que cet homme se plaignait d'une mauvaise récolte, et appela sur lui toutes les malédictions du ciel, grêle, sauterelles et incendie. Il semble qu'il s'agisse ici d'un *khammās*.

On peut glaner de-ci, de-là, quelques détails intéressants relatifs au poète et aux personnes qu'il fréquentait: une satire de trois vers contre un témoin instrumentaire qui se laisse suborner, [2] une autre contre les cadis de Bagdad, lettrés et cultivés, mais débauchés, [3] contre les maîtres d'école dont il souligne la sottise — c'est un lieu commun dans l'Islam — et qui ne font, dit-il, qu'obscurcir l'intelligence des enfants, [4] une attaque contre Shimshāṭī, précepteur des enfants de Nāṣir al-Daula et partisan des adversaires littéraires de Sarī, les Khālidī: il se gausse de son origine arménienne que Shimshāṭī dissimulait, se prétendant d'origine arabe et noble. [5] Il parle plusieurs fois d'un curieux personnage, un ancien danseur de Bagdad devenu lettré, et partisan des Mu'tazilites dont il voudrait faire adopter les doctrines par Sarī. [6] Certaines pièces sont adressées à un coiffeur (*muzaiyin*) et ventouseur (*ḥajjām*) de Mossoul, poète de surcroît, qu'il plaisante gentiment sur ses instruments comparés à des sabres. [7] Dans une autre pièce, il s'en prend à un personnage qui hébergeait chez lui des gens de mauvaise vie et qu'il semble accuser de proxénétisme. [8] Peut-être s'agit-il de quelqu'un de Bagdad où la débauche, comme en témoigne Ṣūlī, s'exerçait presque au grand jour. [9]

---

[1] *Ibid.*, 242-243.
[2] *Ibid.*, 194.
[3] *Ibid.*, 246.
[4] *Ibid.*, 97.
[5] *Ibid.*, 158-160.
[6] *Ibid.*, 149, 154, 162, 164, 274. On voit par ces pièces que Sarī était shī'ite de même par une pièce, p. 156, dirigée contre les 'Abbāsides.
[7] *Ibid.*, 101, 134, 194.
[8] *Ibid.*, 277-278: il y avait eu une rixe chez lui.
[9] Cf. Ṣūlī, *Akhbār ar-Rāḍī wa 'l-Muttaqī*, trad., II, 113, 114, 117.

Sarī d'autre part connaissait bien la société chrétienne, et les fêtes comme les habitudes chrétiennes lui étaient familières. C'est sans doute un Chrétien, cet ami qui lui envoie un cadeau, sorte de tabernacle contenant des bougies (*qibāb sham'*), à l'occasion du *mīlād* (Noël). [1] Il connaît à Mossoul l'Église Blanche et ses statues. [2] Dans des pièces où, étant à Alep, il dit sa nostalgie de Mossoul, il évoque une église, son diacre (*shammās*) et son prêtre (*qass*), ainsi que les statues, [3] le Dair Sa'īd qui est situé à Mossoul près du Tigre (aussi appelé Dair Mār Iliyā) et les cellules de ses moines. [4] Il connaît d'autres couvents de la Jazīra comme le Dair al-Za'farān de Nisibe, [5] producteur d'un vin réputé, le Dair al-Shayāṭīn situé sur le Tigre entre Mossoul et Balad. [6] Le battement de la simandre que frappe le moine, la taille ceinte du *zunnār*, lui est familier, [7] ainsi que plusieurs termes particuliers à la religion chrétienne. Abū Naṣr b. Sanīdā, secrétaire du Ḥamdānide Abū 'l-Murajjā Jābir, secrétaire dont Sarī fait l'éloge, [8] est sans doute un Chrétien, car nous savons que les Ḥamdānides, comme les Buwaihides d'ailleurs, eurent souvent des secrétaires chrétiens. Il va sans dire que la sympathie que peut éprouver Sarī pour les Chrétiens s'explique aussi par les plaisirs que les Musulmans venaient goûter dans les monastères. Il dit dans une pièce consacrée aux plaisirs dont il jouissait à Quṭrabbul près de Bagdad: „Il y a un monastère dont les gazelles m'inspirent un amour passionné, pour un peu j'embrasserais leurs croix." [9]

Un grand nombre de descriptions des poètes, surtout de Sarī, sont consacrées à la vie de plaisirs que menait la société dont ils faisaient partie, réceptions, beuveries, distractions sportives. On se faisait une règle de jouer de la vie: „Prends de la vie (ce qu'elle t'offre), dit Sarī, car les durées d'existence sont éphémères, le temps s'enfuit et

---

[1] *Dīwān*, 276.
[2] *Ibid.*, 202.
[3] *Ibid.*, 282.
[4] *Ibid.*, 44. Cf. Yāqūt, II, 669; Shābushtī, Introduction, 24-25; Ibn Faḍl Allāh, 292; M. Canard, *Histoire de la Dynastie des Ḥamdānides*, 120-121.
[5] Shābushtī, 121 s.; Yāqūt, II, 663; Ibn Faḍl Allāh, 255-256; *Histoire de la Dynastie des Ḥamdānides*, 101.
[6] *Dīwān*, 274; cf. Yāqūt, II, 673 et Ibn Faḍl Allāh al-'Umarī, 303. La pièce est plus longue chez ces deux derniers. Voir la mention de trois autres couvents de Jazīra dans Abū Firās, 221-222.
[7] *Dīwān*, 249 u. Le son en était familier aussi à Ibn al-Mu'tazz: *Dīwān* (Beyrouth), 232, 233.
[8] *Dīwān*, 132.
[9] *Ibid.*, 272.

la vie s'éteint." [1] Aussi voit-on dans son *dīwān* se multiplier les descriptions de parties de plaisir avec beuveries dans les maisons et les jardins, dans les cabarets, les moulins flottants, les *ḥammāms*. Elles correspondent sans doute aux goûts de notre poète qui semble avoir été un bon vivant, sensible à toutes les joies et assez peu respectueux des interdictions légales. Il mentionne à plusieurs reprises le cabaret tenu par une femme nommée Utrujja al-Khammāra: [2] chez elle, on faisait bon marché de l'observance de la loi; en vidant les jarres de vin, on se dépouillait du carcan de la religion. [3] A Mossoul, on allait boire dans les moulins flottants où l'on pouvait jouir à la fois de la fraîcheur du fleuve et du plaisir d'apaiser la soif. [4]

Tout en buvant, on savait goûter d'autres joies des sens plus délicates, comme la contemplation des jeux de la lumière à travers les feuilles des arbres. Ainsi dans un jardin ombragé, Sarī prenait plaisir à regarder les taches que le soleil, passant entre les feuilles, faisait sur la terre, et qui évoquaient dans son esprit des dirhems éparpillés sur le sol. [5] Mutanabbī décrit la même impression, avec plus de recherche, semble-t-il. [6]

Les descriptions ont trait aussi à tout ce qui sert à agrémenter les réunions en question. Ainsi, Sarī énumère, dans une invitation qu'il adresse à un ami, les plaisirs qu'il lui offrira dans sa propre maison. [7] Il lui fait ressortir qu'il y trouvera du vin rafraîchi (*shamūl*) qui vient du monastère ʿUmr al-Zaʿfarān de Nisibe, [8] des fleurs odorantes (basilic: *raiḥān*), de la glace à mettre dans les coupes pour rafraîchir les boissons, [9] des bouteilles réfrigérantes (*muẓammala*), [10]

[1] *Ibid.*, 157, 14.

[2] *Ibid.*, 75, 99, 283.

[3] Voir la pièce citée plus haut, n. 49, dans Yāqūt et Ibn Faḍl Allāh, où il dit que "quand il entend le battement de la simandre... , un homme qui considère les délices de ce monde comme faisant partie de la religion voit dans le vin une obligation religieuse." "Chez Utrujja, dit-il, nous avons rejeté loin de nous la religion et nous nous en sommes dépouillés, et de quelle façon!"

[4] *Dīwān*, 145, 189, 270: "on y faisait vivre la joie en faisant mourir (en épuisant les outres de vin)."

[5] *Ibid.*, 242: "Le ciel des branches faisait écran au soleil et on ne voyait sur la terre que comme un éparpillement de dirhems."

[6] Mutanabbī, éd. Barqūqī, II, 483, rime -āni: "L'orient jetait parmi les feuilles sur mes vêtements des dinars qui échappaient à mes doigts." Cf. Blachère, *Motanabbi*, 244.

[7] *Dīwān*, 220-221.

[8] Voir plus haut, p. 179, n. 5.

[9] Voir *Dīwān*, 230, pour la glace (*thalj*).

[10] La *muẓammala*, sur laquelle voir un article de *RAAD* (1922), 324-326, est plusieurs fois mentionnée par Sarī; voir *Dīwān*, 60-61.

et également le dispositif bien connu destiné à combattre la chaleur à l'intérieur des appartements, le *khaish*, toile tendue qu'on agite au moyen de cordes et qui est imbibée d'eau, ici d'eau de rose, que l'on fait couler sur la toile, de façon que l'évaporation donne à la fois fraîcheur et parfum. [1]

La boisson principale dans ces réunions était évidemment le vin. Il ne semble pas qu'on y ait servi de la bière (*fuqqā'*) qui était une boisson populaire qu'on vendait dans les souks. [2] Cependant elle faisait partie des rafraîchissements offerts aux ambassadeurs byzantins au palais de Bagdad en 305/917. [3] Sarī décrit d'ailleurs des cruches de bière et ne dédaignait sans doute pas cette boisson. [4]

Les réjouissances avaient lieu parfois dans les jardins la nuit. Ainsi, le vizir Muhallabī, à Bagdad, donna une partie nocturne dans ses jardins ornés de pièces d'eau et de fontaines jaillissantes (*fauwārāt*), et l'éclairage était assuré par des bougies dressées sur des lances plantées en terre, illuminant toute la place et produisant le plus bel effet. [5]

On s'entourait dans les séances de beuverie d'objets dégageant un certain parfum. Fleurs et fruits étaient disposés dans les salons; [6] ils étaient l'accompagnement obligé de ces réjouissances. Les fleurs jonchaient parfois le sol. [7] On aimait aussi à tenir une fleur ou un fruit à la main. Toutefois, je n'ai pas trouvé chez Sarī la mention de ces réunions où l'on adoptait une seule couleur pour les fleurs, la tenue des commensaux et les accessoires, mode connue par différents récits du *Nishwār al-Muḥāḍara* de Tanūkhī, du *Kitāb al-diyārāt* de Shābushtī, etc. [8]

Les narcisses, les basilics et les roses sont les fleurs les plus souvent

---

[1] Cf. *Dīwān*, 136; et voir Mez, 359-360.

[2] Ṭabarī, III, 1505. Dans la *Risālat al-Ghufrān*, 184, Ibn al-Qāriḥ souhaite qu'on en serve au Paradis et que les marchands de bière de Syrie et d'Iraq, etc., y soient réunis.

[3] Salmon, *Ta'rīkh Baghdād*, 55/140; Vasiliev, *Byzance et les Arabes*, II/2, 78.

[4] *Dīwān*, 46, 143.

[5] *Ibid.*, 9-10.

[6] Mutanabbī, I, 95, rime *-ābu*.

[7] Joncher le sol de fleurs lors d'une réunion bachique était également une habitude antique et byzantine: Mez, 378. On en jetait aussi dans l'eau: le vizir buwaihide Muhallabī à Bagdad acheta, trois jours de suite, pour 1000 dinars, de roses qu'il répandit sur une grande pièce d'eau des jardins de son palais appelé Dār al-Birka; il en tapissa également le sol de ses salons: Tanūkhī, *Nishwār*, I, 147. Un autre vizir buwaihide, Shīrāzī, en fit répandre une quantité quand son maître Mu'izz al-Daula vint lui faire une visite en son palais de la Rive Droite: Ḥusrī, *Dhail Zahr al-adab*, 277.

[8] Cf. par exemple, *Nishwār*, I, 144 et suiv.

nommées par les poètes de cette région. Parmi les fruits, le melon (*dastanbū*) est au premier plan (voir plus loin). Une petite pièce de Mutanabbī mentionne le cédrat comme apprécié par Saif al-Daula pour son parfum. Il en tenait un à la main, en même temps qu'un spathe de palmier (*ṭalʿ*), un jour qu'il passait ses troupes en revue. [1] Le maître de maison apparaissait souvent, tenant à la main un petit melon (*dastanbū*, *dastanbūya*) dont il respirait le parfum. On sait que ce mot, persan d'origine, signifie „odeur de la main, ou des mains." Il s'agit d'un petit melon rond, à l'écorce jaune mouchetée et rayée, à l'intérieur très blanc et très parfumé. C'était naturellement, pour les poètes, l'occasion de composer quelques vers décrivant l'objet ou faisant allusion à une particularité quelconque relative à cet objet. C'est ainsi que nous trouvons deux petites pièces de quatre vers chacune dans le *Dīwān* de Sarī, pour qui le jaune de l'écorce évoque l'image d'une pointe de lance dorée. [2]

Mais il était d'usage aussi, et c'était certainement un raffinement, de porter à la main un dastanbūya artificiel, fait d'une substance odorante. Ainsi voit-on le melon d'ambre, c'est à dire une boule d'ambre noir (*nadd*) en forme de melon qu'on prenait plaisir à agrémenter d'une décoration. Tel est le melon d'ambre que le Ḥamdānide Abū 'l-ʿAshā'ir, gouverneur d'Antioche, tenait à la main et qui a fait l'objet de deux jolis impromptus de Mutanabbī. Il était enfermé dans un étui de bambou, orné d'un collier de perles et surmonté d'une sorte de couronne d'ambre gris (*ʿanbar*). [3] Les vers de Mutanabbī font allusion à la fabrication de l'objet (ambre noir chauffé au feu pour être façonné), d'autre part à la coutume de saluer en faisant un geste de la main qui tenait le dastanbūya (*ḥaiyā bihā*), détail que l'on remarque aussi chez Sarī (*ḥaiyā bi-dastanbūya*). [4]

Il n'y avait pas que le dastanbū qu'on représentait ainsi façonné dans une matière odorante. Les fruits et fleurs artificiels étaient d'usage courant dans la haute société des neuvième et dixième siècles: noisettes et raisins d'ambre, [5] rose d'ambre, [6] pomme d'ambre, [7] comme par

---

[1] Mutanabbī, II, 74, rime -ūli. Le commentaire dit que le spathe de palmier dégageait une odeur agréable et que ce n'est pas pour boire que Saif avait pris ces objets, ce qui montre qu'on les trouvait dans les beuveries.

[2] *Dīwān*, 60, 148.

[3] Mutanabbī, I, 254, rime *-adi*; II, 466, rime *-ān*.

[4] Sarī, *Dīwān*, 60. Sur la coutume de se saluer ainsi, cf. Mez, 378.

[5] Tanūkhī, *Nishwār*, I, 98; *Faraj*, II, 22 (noisettes d'ambre et de musc jetées sur les assistants à l'occasion du mariage d'un Barmékide).

[6] Masʿūdī, *Murūj*, VII, 277. [7] *Aghānī*, VI, 177-178.

exemple celle dont parle Mutanabbī et qui avait été offerte à un ami du poète par l'émir ikhshīdite Abū Shujā' Fātik: sur la pomme était écrit le nom Fātik. [1] Ces fruits artificiels étaient appelés d'une façon générale *tamāthīl al-'anbar*. [2] Le camphre servait aussi à faire de tels *tamāthīl*. [3] La matière odorante était parfois présentée telle quelle: Mutanabbī nous montre le 'Alide Abū Ṭāhir tenant à la main un morceau de musc qu'il fait admirer à ses compagnons. [4]

Ces objets odorants avaient pour but d'une part de témoigner du luxe et de la richesse d'un personnage, et d'autre part de flatter le sens de la vue et de l'odorat. Mais on faisait aussi de ces *tamāthīl* destinés à être mangés comme friandises. Ainsi ce poisson de sucre et d'amandes confit dans du miel qui fut offert à Mutanabbī par un nommé 'Ubaid Allāh b. Khallikān et qui lui était envoyé du Khurāsān; le poète y répondit par cinq vers écrits au safran sur le plat qui contenait ce gâteau. [5] On trouve dans Ḥusrī la description d'une fête donnée à Bagdad, à l'occasion du Naurūz, par le vizir buwaihide al-'Abbās b. al-Ḥasan, dans laquelle, au milieu d'une profusion de fleurs, apparut un château de sucre à quatre étages et des quantités de *tamāthīl* représentant des filles et des garçons (*jawārī*, *ghilmān*), ainsi que des oiseaux et animaux, sauvages et domestiques, en sucre également, colorés, gravés et ornés de diverses façons. [6]

Dans toutes ces réunions et beuveries, les parfums se répandaient à profusion, montant des cassolettes, des fleurs, des objets d'ambre et de camphre, etc. Ce goût des sensations olfactives se remarque encore dans la société arabe actuelle. On recherchait les raffinements les plus délicats dans cet ordre d'idées. C'est ainsi que chez Abū 'l-Faḍl b. al-'Amīd, vizir de Rukn al-Daula, on brûlait des parfums dans une cassolette (*mijmara*) remplie de narcisses et de myrtes qui

---

[1] Mutanabbī, II, 407, rime *-muhu*. On écrivait aussi sur des pommes naturelles: Yatīma, I, 248.

[2] Tanūkhī, *Nishwār*, VIII, 149 (cédrat, melon, dastanbū, etc.). Cf. le pain d'ambre dont Ṣūlī fait mention à la cour de Rāḍī et que les commensaux se partagèrent: *Akhbār ar-Rāḍī*, 31; trad., 80.

[3] Miskawaih, I, 244.

[4] Mutanabbī, I, 105, rime *-ībā*. A une époque postérieure, Yāqūt, *Irshād*, VI, 104, dans la biographie d'Ibn Mammātī, parle d'un énorme poisson d'ambre orné de pierres précieuses offert à Badr al-Jamalī par un marchand indou et que Badr refusa. Sur ces *tamāthīl* à la cour fāṭimide, voir Maqrīzī, *Khiṭaṭ*, I, 387, 414, 472, 474, 477 et Qalqashandī, *Ṣubḥ*, III, 518.

[5] Mutanabbī, I, 209, rime *-addā*; II, 126, rime *-ali*.

[6] *Dhail Zahr al-adab*, 277. Sur les *tamāthīl* en matières précieuses, or par exemple, voir *Aghānī*, V, 29, 1 (un éléphant), et les trésors des Fāṭimides. Cf. Kahle, „Die Schätze der Fatimiden," *ZDMG* (1935), 358.

cachaient complètement la vue de l'aloès qui brûlait; la fumée odorante s'échappait d'entre les fleurs et le mélange des deux parfums, dont une des sources était dérobée aux yeux, donnait une sensation de plus.

Cependant l'atmosphère de ces réunions pouvait être fatigante, et il semble que Mutanabbī éprouvait parfois cette impression. Dans une de ses pièces (deux vers seulement), où il parle d'une ivresse de joie et demande à boire encore du vin pour guérir cette ivresse, on pourrait penser que ce sont plutôt les vapeurs de l'aloès jointes à celles du vin et au bruit des chants et de la musique qui lui causaient un malaise proche de l'ivresse. [1] Car on sait que Mutanabbī, sans être abstinent, n'abusait pas du vin et qu'il fallait au contraire lui forcer la main pour le faire boire. [2]

Au cours de ces réceptions, les pluies de fleurs, en particulier de roses étaient particulièrement en vogue. C'est ce qu'on appelait *shādhgullā* ou *shādhgullāh*. Le mot est dans un vers d'Abū Firās, à la rime; il y compare la chute des flocons de neige à une pluie de roses blanches. [3] Le mot est d'origine persane et est composé de *shād*, qui signifie joie, gaîté, joyeux et de *gul*, rose, fleur. On aimait à faire pleuvoir des fleurs sur les invités dans les milieux iraniens ou influencés par les coutumes iraniennes. Comme pour les fruits et fleurs artificiels dont nous avons parlé, on s'ingéniait aussi à faire des *shādgullā* avec des dirhems frappés pour l'occasion et de diverses couleurs, ou bien on mêlait les dirhems aux roses et à des *tamāthīl* d'ambre ou de camphre. Il n'est pas question de *shādgullā* de ce genre dans l'entourage des Ḥamdānides, mais le vers d'Abū Firās montre que le divertissement de la pluie de roses y était connu. D'autre part, le *Nishwār al-Muḥāḍara* décrit une fête donnée par un des Barīdites de Baṣra, bien connus des Ḥamdānides, au cours de laquelle furent jetées en pluie sur les assistants des roses pour une valeur de 20.000 dirhems mêlées à 20.000 dirhems légers, et à des morceaux d'ambre et de camphre ainsi qu'à des *tamāthīl*: les serviteurs ramassèrent tout cela ensuite et se le partagèrent. [4] Si les Barīdites se livraient à ce

---

[1] Mutanabbī, I, 350, rime *-ūri*.

[2] *Ibid.*, I, 489, rime *-aqqī* (Abū Muḥammad b. Tughaj le force à boire); II, 7, rime *-akā* (à la demande de Badr b. ʿAmmār); II, 377, rime *-imā* (à la demande de Abū Muḥammad b. Tughaj); II, 466, rime *-ān*: il refuse à Abū 'l-ʿAshā'ir. Cf. sur cette particularité, Mez, 377.

[3] *Dīwān*, 5. Cf. *Nishwār al-Muḥāḍara*, I, 234, où sont cités les deux vers d'Abū Firās. Les puristes écrivent *shādhikullā*.

[4] *Nishwār*, I, 147.

coûteux divertissement, il serait bien étonnant que les Ḥamdānides de Mossoul ou d'Alep n'en eussent pas fait autant. Des manifestations de ce genre étaient aussi en usage à la cour des ʿAbbāsides à l'époque de Mutawakkil et de Muʿtaḍid. [1]

Les pluies de roses ou de pétales de roses étaient aussi désignées sous le nom de *jullasān*, mot persan (*gullasān* ou *gullastān* que les dictionnaires donnent comme l'équivalent de *gulistān*, jardin de roses). [2] Mutanabbī a consacré quelques vers à un *jullasān* chez le Buwaihide ʿAḍud al-Daula. [3]

On jetait aussi des roses dans le Tigre: c'est ce qui eut lieu lors de la fête donnée par le vizir buwaihide al-ʿAbbās b. al-Ḥasan mentionnée plus haut.

Il s'agit là d'usages iraniens qui sont en rapport avec les fêtes populaires où l'on se jette des roses à l'époque où elles commencent à fleurir et qui sont attestées encore au dix-septième et au dix-huitième siècle par des voyageurs européens. Il ne semble pas qu'on puisse les comparer aux fêtes de l'antiquité gréco-romaine, appelée Rosalia, où l'on mettait des fleurs sur les tombes et qui sont en rapport avec le culte des Mânes. D'autre part, Bīrūnī mentionne l'usage d'apporter des roses dans les églises au moi de mai, pratiqué par les Chrétiens du Khwārizm. [4]

Il y aurait évidemment lieu aussi de parler des mets qui étaient servis à la table des grands personnages quand ils invitaient leurs commensaux. Mais il y faudrait un développement spécial. Le poète cuisinier, Kushājim, a consacré plusieurs vers à la description de mets contenus dans un panier à provisions, [5] et l'on trouvera dans Masʿūdī de nombreux vers culinaires.

Les réceptions étaient encore agrémentées d'autres divertissements. Dans les poètes que j'ai examinés ici, Abū Firās, Mutanabbī, Sarī, je n'ai pas trouvé mention de ces exhibitions de pitres ou de bouffons, les *aṣḥāb al-samāja*, qui se livraient à des exercices comiques d'imitation et que Mutawakkil prenait plaisir à regarder à l'époque du Naurūz. [6]

[1] Shābushtī, *Diyārāt*, 102-103; Tanūkhī, *Nishwār*, II, nº 138. On trouvera aussi dans von Kremer, *Culturgeschichte*, II, 80, d'après le *Quṭb al-surūr* d'Ibn al-Raqīq, la description d'une fête de ce genre donnée par le calife Rāḍī à l'occasion du Naurūz.

[2] Le mot, selon le *Lisān*, VII, 339, signifierait action de répandre des roses, et désignerait aussi la rose blanche et une espèce de basilic.

[3] Mutanabbī, II, 416, rime *-amā*.

[4] *Chronologie*, 306.

[5] Thaʿālibī, *Yatīma*, I, 249.

[6] Shābushtī, 26.

Mais Mutanabbī nous décrit le spectacle curieux d'une poupée (*luʿba*) représentant une danseuse probablement de grandeur naturelle, dotée d'une opulente chevelure qui lui descendait jusqu'à mi-corps; elle tournait, dansait et s'arrêtait devant un des assistants en levant le pied. Elle tenait à la main un bouquet odoriférant de basilic avec lequel elle faisait un signe quand elle s'arrêtait. L'arrêt devant un personnage était le signal de l'obligation où il était de porter la coupe à ses lèvres et de boire. Ces spectacles se doublaient d'un de ces divertissements littéraires dont on était friand dans les cours, et dont nous ne parlerons pas plus longuement, qui consistait à faire improviser par un poète de l'assistance des vers décrivant la scène. C'est ainsi que Mutanabbī, commensal de Badr b. ʿAmmār (Badr al-Kharshanī), émir de Palestine, dans sa résidence de Ramla, a consacré à ce divertissement quatre petits impromptus. Il y décrit les gestes de cet automate dont il souligne que son corps n'est pas animé par une âme et que ses actes lui sont imposés, que, par contre cette danseuse ne ressent aucun vertige quand elle tournoie. Ni les vers ni l'introduction qui précède chacune des pièces ne permettent de se représenter par quel mécanisme était actionnée cette poupée. Une introduction dit qu'elle tournait *ʿalā laulab*, ce qui désigne sans doute un ressort en spirale donnant un mouvement circulaire; une autre dit qu'elle dansait *bi-ḥarakāt* (il faut sans doute sous-entendre *handasīya*), expression qui est employée pour le mécanisme actionnant la *maqṣūra* et le *minbar* escamotables de la mosquée de ʿAbd al-Muʾmin à Marrakech, tel qu'il est décrit dans la *Chronique anonyme des dynasties almoravide et almohade*, intitulée *al-Ḥulal al-maushīya*, et qui était mû par des câbles. On voit, d'après une des pièces de Mutanabbī que la poupée, à un certain moment, était tombée, ce qui laisse penser que le système ne fonctionnait pas toujours correctement. [1]

---

[1] Mutanabbī, I, 97, rime *-abi*; 345, rime *-ruhā*; 171, rime *-ūḥu*; 346, rime *-aru*; II, 355, rime *-amā*. L'automate de Mutanabbī ne versait pas à boire. Mais, plus tard, on eut des automates-échansonnes comme celle qui est représentée dans le *Traité des Automates* d'Ismāʿīl b. al-Razzāz al-Jazarī (XIIIe siècle). Elle se tient dans une guérite à double porte qui s'ouvre automatiquement devant le roi; elle lui présente un verre de vin et une serviette pour qu'il puisse s'essuyer la bouche après avoir bu. La guérite est surmontée d'un récipient contenant le vin; celui-ci par un système compliqué, comprenant un tube, un second récipient plus petit qui culbute et un autre tube, se déverse dans le verre. L'automate est monté sur des roues qui roulent à l'intérieur de la guérite sur une rainure. Rien de comparable par conséquent à l'automate de Mutanabbī. Sur Ibn al-Jazarī, voir Brockelmann, Suppl., I, 902-903, et A. K. Coomaraswamy, *The Treatise on Automata from a MS of the K. fī maʿrifat al-ḥiyal al-handasiyya in the Museum of Fine Arts Boston and*

L'emploi de poupées automates à la cour des grands est connu par d'autres exemples. Ainsi, au Caire, le vizir fāṭimide al-Afḍal (XIe-XIIe s.) avait fait installer dans la salle où il se tenait pour se livrer à des beuveries, huit statues de femmes se faisant face, quatre blanches de camphre, et quatre noires d'ambre. Elles inclinaient la tête pour saluer al-Afḍal quand il entrait, et reprenaient leur position primitive quand il était assis au fond de la salle. [1]

Il est fait allusion à d'autres distractions comme le jeu d'échecs. On y jouait notamment chez Badr b. ʿAmmār, en temps de pluie. [2]

Mais ce sont les distractions sportives qui tiennent la plus grande place chez les poètes de l'entourage des Ḥamdānides. On est frappé par le nombre de pièces que Sarī a consacrées à des parties de chasse ou de pêche. La pêche en particulier semble avoir tenu une grande place dans sa vie. On le voit en barque sur le lac d'Apamée, [3] mais cette promenade fut interrompue par une tempête qui souleva des vagues énormes. Comme ce lac était, et est encore, renommé pour son abondance en poisson silure, [4] peut-être s'agissait-il d'une partie de pêche. La pêche au filet qu'on pratiquait à Mossoul dans le Tigre et dans des étangs (*ghudrān*), [5] fait l'objet de plusieurs pièces et est l'occasion pour le poète de décrire filet et poissons. [6] Le filet est représenté comme un être qui voit dans l'eau sans œil, [7] le poisson

---

elsewhere (Boston, 1924). Voir la planche VIII, pp. 18-19. Pour le texte des *Ḥulal maushīya*, voir l'edition Allouche (Rabat, 1936), 119-120 (Collection de textes publiés par l'Institut des Hautes-Etudes Marocaines, VI) et J. Meunié et H. Terrasse, *Recherches archéologigues à Marrakech* (Paris, 1952), 45 s. (Publication de l'Institut des Hautes-Etudes Marocaines, LIV). Le mécanisme en question était mû par des câbles.

Il y avait parfois, dans les résidences princières, des choses curieuses, comme chez l'émir al-Ḥasan b. ʿAbd Allāh b. Tughaj, les deux *majlis* couplés, décrits par Mutanabbī, I, 104, rimi *-abā*. Si l'on montait dans l'un, l'autre s'abaissait et vice-versa, de sorte que l'on pouvait voir de l'un ce que l'on ne voyait pas de l'autre et réciproquement. Il semblerait qu'il s'agisse d'une balançoire dite "bascule." Mais cet engin devait être quelque chose de plus compliqué. La description est obscure et les commentateurs ne sont ici d'aucun secours. Cf. Rescher, *Beiträge zur arabischen Poesie*, III, 1 (Stuttgart, 1940), 43.

[1] Ibn Muyassar, 58.

[2] Mutanabbī, I, 97, rime *-ābi*.

[3] *Dīwān*, 100.

[4] Voir Gaulmier dans *Mélanges de l'Institut Français de Damas*, I, 19 s. Cf. Dimashqī, *Cosmographie*, 205; Gaudefroy-Demombynes, *La Syrie à l'époque des Mamelouks*, 21.

[5] Sarī décrit souvent un *ghadīr*, 65, 176, 189.

[6] *Ibid.*, 6, 10, 13, 50, 170, 176, 190, 204, 267. Cette dernière pièce est également dans Nuwairī, *Nihāya*, X, 353.

[7] *Dīwān*, 170, 204, 267.

comparé à un coutelas ou un poignard. [1] Parfois, c'est la même pièce qui décrit chasse et pêche. [2] La chasse à courre [3] (*ṭard*), la chasse avec usage de l'arbalète à balles (*qaus al-bunduq*) contre les oiseaux, [4] la chasse à la gazelle, avec chiens qui sont décrits, [5] la chasse au moyen de rets où les oiseaux viennent se prendre comme dans une entrave comparée au lasso (*wahq*), [6] les battues de nuit avec un grand bassin et une lampe (*bi 'l-ṭasht wa 'l-sirāj*), le bassin pour faire du bruit et troubler le gibier, la lampe pour attirer vers la lumière les gazelles qu'éblouit le feu et qui galopent vers lui, [7] tout cela fournit matière à des descriptions et récits poétiques, à de petites scènes de genre qui mériteraient une étude littéraire. Ces pièces commencent souvent par une courte description du départ pour la partie de chasse à la naissance du jour ou à la fin, avec des touches gracieuses qui révèlent en Sarī un poète sensible à la nature.

La chasse est aussi un thème fréquent chez Mutanabbī. On connaît sa fameuse pièce sur la chasse de ʿAḍud al-Daula près de Shīrāz, qui décrit une vaste battue forçant le gibier à descendre dans une plaine entourée de montagnes, où l'on garde les issues et où les cerfs et les gazelles sont pris dans des rets ou au lasso. [8] La chasse au cours de laquelle Badr b. ʿAmmār, gouverneur de Tibériade, tua un lion sur les bords du Jourdain est célèbre aussi. [9] Le poète avait pour cela de nombreux modèles anciens à imiter, mais cela ne veut pas dire qu'il ne s'agissait pas d'une chasse réelle, car la présence de lions en Palestine, Syrie et Iraq à cette époque est attestée par ailleurs. Les *ghulām* de Saif al-Daula étalèrent devant des ambassadeurs byzantins le cadavre d'une lionne dont ils avaient capturé aussi les petits, et Mutanabbī y fait allusion. [10] D'autres chasses sont plus ou moins

---

[1] *Ibid.*, 146, 170, 268.

[2] *Ibid.*, 189-190.

[3] *Ibid.*, 182.

[4] *Ibid.*, 213. Sur l'usage de l'arbalète pour la chasse, voir une lettre d'Abū Isḥāq Ibrāhīm al-Ṣābī dans Nuwairī, *Nihāya*, X, 324-327. Voir une description d'arbalète par Kushājim et Babbaghā (*ibid.*, 348 s.). Sur la chasse, cf. Qalqashandī, *Ṣubḥ*, II, 62, XIV, 282.

[5] *Dīwān*, 13, 64-65, 100-101, 156, 250, 258.

[6] *Ibid.*, 189-190. Voir la description d'un filet pour prendre les *ʿaṣāfīr* par Babbaghā, dans Nuwairī, *Nihāya*, X, 353.

[7] *Dīwān*, 64-65, 100-101, 249-250. On trouvera une description de ce genre de chasse dans Kushājim, *Al-maṣāyid wa 'l-maṭārid*, 207.

[8] Mutanabbī, II, 122, rime *-alī*; cf. Blachère, 246-248.

[9] Mutanabbī, II, 165, rime *-ūlā*. Blachère, 99 s., relève la rhétorique déconcertante de cette pièce.

[10] Mutanabbī, II, 76, rime *-ālihā*.

brièvement décrites par Mutanabbī. Il a composé une assez longue pièce au sujet d'un chien d'Abū ʿAlī al-Awārijī, qui était remarquable de vitesse et avait attrapé une gazelle à la course. [1] Bien que cette pièce soit pleine de clichés, on y relève quelques détails réels, le chien tenu en laisse par le *kallāb* (valet de chiens) qui le libère tout à coup, le collier muni de clous (*sājūr*), porté par le chien. C'est encore une courte pièce au sujet d'un faon de gazelle (*khishf*) que font lever les *ghulāms* d'al-Ḥasan b. Ṭughaj et que saisissent immédiatement les chiens lancés sur lui. [2] Le même personnage lance un épervier de chasse (*bāshiq*) sur une caille (*summāna*), [3] Le Ḥamdānide d'Antioche Abū 'l-ʿAshā'ir lance un faucon (*bāz*) sur une perdrix (*ḥajala*). [4]

Abū Firās aussi, grand chasseur (c'est au cours d'une chasse qu'il fut capturé par les Byzantins), a pris comme thème la chasse dans une longue poésie (*al-muzdawija al-ṭardīya*) qui termine son *dīwān*, [5] et qui a ceci de remarquable, qu'elle est un récit conduit chronologiquement d'une partie de chasse longue et mouvementée, avec toutes ses péripéties, où lui-même se met en scène et parle, ainsi que d'autres personnages, le fauconnier, le valet chargé du guépard (*fahhād*), le cuisinier, des *ghulāms*, etc. Il décrit d'abord les préparatifs de la chasse: il appelle le fauconnier et lui donne l'ordre de choisir sept faucons, deux pour le lièvre et cinq pour la gazelle; il ordonne de coupler les chiens en deux meutes d'où il seront lâchés deux par deux. Il fait sortir également les guépards et les éperviers. Il fait préparer par le cuisinier des provisions de bouche (vers 13: *ʿajjil la-nā 'l-labbāti wa 'l-ausāṭā*). Il ordonne à l'échanson de remplir de vin les fiasques. Il choisit pour l'accompagner vingt hommes seulement, les plus qualifiés. L'expédition part au coucher du soleil. Avant le lever du jour suivant, elle a déjà abattu toute une compagnie de gélinottes. Après la prière du matin, à laquelle Abū Firās appelle lui-même par le cri *ḥaiya ʿalā 'l-falāḥi* (vers 24-25), commence la grande chasse dont le récit, plein de termes techniques, nous montre en action chiens, faucons, guépards etc. On voit Abū Firās interpellant les valets qui répondent à ses ordres et suivent les conseils qu'il leur donne. Il nous raconte comment il a tué lui-même une grosse pièce de gibier, qu'on

[1] *Ibid.*, II, 143-148, rime *-ali*. Blachère, 91-92.
[2] *Mutanabbī*, I, 252, rime *-adi*.
[3] *Loc. cit.*, rime *-ādā*.
[4] *Ibid.*, I, 172, rime *-āḥi*.
[5] Ed. Dahhān, II, 435-448. Cinquante-huit vers de cette pièce sont donnés dans Thaʿālibī, *Yatīma*, et ont été reproduits par Ahlwardt, *Ueber Poesie und Poetik der Araber*, 1-4 et traduits, 37-43.

avait découverte couchée, d'une flèche qui n'a pas manqué son but (vers 32-33). Les différents épisodes sont contés d'une manière extrêmement vivante, comme cette conversation entre Abū Firās et un de ses *ghulāms* auquel il donne un de ses plus beaux faucons (vers 68 s.). La pièce a véritablement l'allure d'un petit drame. Les chasseurs se transportent d'un endroit à un autre à la recherche d'un nouveau gibier. Près du „fleuve de la vallée" (l'Euphrate?), ils trouvent une quantité d'oiseaux. Abū Firās laisse éclater sa joie quand il fait bonne chasse (vers 89-90). Il décrit ensuite l'épisode de la prise d'une grue par un faucon, près du fleuve (vers 95 s.). Vient ensuite la pause pour le déjeûner. Le poète presse le cuisinier de descendre de cheval. Celui-ci apporte des *ausāṭ* et des morceaux de perdrix et de gélinottes de la chasse. Mais les chasseurs, pressés de reprendre la chasse, ne descendent même pas de cheval pour manger et boire la coupe de vin que présente l'échanson. Abū Firās recommande à celui-ci de faire aussi bonne mesure à ses compagnons (vers 109-113). Puis l'on repart pour un nouveau terrain de chasse à la recherche de bêtes sauvages et de gazelles. Le guépard et les faucons entrent en action, puis les chiens. Enfin la chasse se termine après une course dans la montagne à la poursuite des mouflons qu'on force dans leurs retraites (vers 130 s.). Et c'est, la nuit venue, le retour au point de départ, les mulets chargés de gibier. On jette tout ce gibier à terre et l'on compte des centaines de pièces. Alors on fait frire ou rôtir le produit de la chasse et l'on mange, boit et fait ripaille pendant sept nuits, à en croire le dernier vers de la pièce (voir les vers 130-137). [1]

On doit remarquer que dans beaucoup de pièces cynégétiques, il est question comme ici de la cuisson du gibier dans les marmites et du festin auquel on se livre. [2]

La chasse n'était pas la seule distraction sportive à laquelle se

---

[1] Beaucoup des mots employés dans cette pièce, notamment ceux du vocabulaire technique de la chasse, auraient besoin d'une explication que les dictionnaires ordinaires sont impuissants à nous fournir. Quelques remarques pour d'autres: au vers 14, *al-b-l-q-sīyāt* doit être lu *al-falasqīyāt* et c'est le mot grec φλασκίον, bouteille; au vers 13, Ahlwardt a traduit *labbāt* et *ausāṭ* par Brust et Mittelstück; *labba*, pl. *labbāt*, signifie bien en effet le haut de la poitrine, mais il existe un *labba* désignant une sorte de pâte faite de lait et farine cuits ensemble; *wasaṭ*, pl. *ausāṭ*, pourrait désigner cette sorte de tartines ou sandwiches dont Ibn al-Rūmī (*Dīwān*, éd. Kāmil Kailānī [Le Caire, 1925], 418, reproduit par Mas'ūdī, *Murūj*, VIII, 396-397; cf. H. Zaiyāt dans *Mashriq*, XLI [1947]) nous apprend comment on les confectionnait.

[2] Sarī, *Dīwān*, 65, vers 18; 183, vers 1-2; 250, vers 8; Mutanabbī, II, 148, rime *-ali*.

livrait la société aristocratique de Syrie et de Jazīra. Une pièce de Mutanabbī est consacrée à un personnage qui était un fervent du tir à l'arc. [1] Il va sans dire que les exercices équestres faisaient partie de la vie de cette société dont les membres étaient souvent en campagne contre des ennemis extérieurs ou intérieurs, ainsi que le maniement des diverses armes. Rappelons les prouesses équestres de l'émir turc Alptekīn, de Damas, devant l'empereur Jean Tzimiscès dans sa campagne syrienne en 975. Saif al-Daula, au cours d'une expédition en 950, caracolait en avant de ses troupes, en jouant de la lance, car Mutanabbī le vit ainsi et composa à ce sujet une pièce bien connue. [2] Aussi n'est-il pas étonnant qu'à sa cour, à l'occasion du Naurūz, on se soit livré à des tournois. L'un des parents de l'émir, Abū Wā'il Taghlib b. Dā'ūd, qui fut fait prisonnier dans un combat contre les Kalbites, puis délivré au cours d'une contre-action et mourut à Ḥimṣ en 949, est dit s'être distingué dans un tournoi contre un Persan. [3]

Je me suis volontairement borné dans cet exposé à trois des poètes les plus connus de l'entourage des Ḥamdānides, tout en faisant appel à d'autres sources. On pourrait sans doute ajouter divers détails en faisant intervenir d'autres poètes comme Babbaghā, Kushājim, Nāmī etc. De toute façon, les quelques renseignements que j'ai pu en tirer sur la vie de la société aristocratique à leur époque ne manquent pas d'un certain intérêt.

---

[1] Mutanabbī, I, 98, rime *-ūbā*.

[2] *Ibid.*, I, 161, rime *-ījū*. Sur Alptekīn, voir Ibn al-Qalānisī, 12-14.

[3] Ed. Dahhān, 150-151 (Commentaire d'Ibn Khālawaih à la *Rā'īya* d'Abū Firās).

M. CANARD

تطوّر المقال الأدبيّ

في النثر الحديث

بقلم

عمر الدسوقيّ

بلغ النثر فى أخريات العصر العثمانيّ بمصر والبلاد العربيّة الأخرى الغاية في الرّكّة والضعف ، فعباراته سقيمة تتهالك عيّا وسخفا ، مقيّدة بقيود ثقيلة من الحلى والزخارف المصطنعة المتكلّفة ، لتخفي ما وراءها من معنى غثّ مرذول أخذه الكاتب — عادة ممّن سبقه ، بيد أنّه ساقه لعجزه عن الأداء الصحيح في ذلك الثوب المهلهل الرثّ . وكثيرا ماكانت تعوزه الكلمة الصحيحة ، وتغلبه العامّيّة والكلمات التركيّة والدخيلة ، فيأتي كلامه أشبه بالرموز.

ومن تذوّق طعم الأدب ، وكان على حظّ يسير من اللغة نسج على أسلوب المقامة في أخريات عصر المماليك . والتزم السجع في كلّ ما يصطنع من كتابة ، بل منهم من كان يتلاعب بالألفاظ ، ويأتي بالمقامات المحرّفة والمصحّفة ممّا لا يمتّ للأدب بصلة من قريب أو بعيد .

واذا وازنّا بين حال الكتابة الفنّيّة في تلك الآونة وبين حالها اليوم بعد مضيّ ما يقرب من قرن ونصف ، ورأينا عندنا نثرا فنّيّا تزهي به العربيّة ، ويباهي برونقه وسعته وعمق معانيه وغزارتها ، وطلاوة عبارته ونقاوتها ما كان عليه النثر في عصر العربيّة الذهبيّ في القرن الثالث والرابع من الهجرة — وجدنا أنّ الشوط الذى قطعته الكتابة منذ أوائل القرن التاسع عشر حتّى اليوم لم يكن سهلا هيّنا ، والتخلص من العقبات والأوضار والأدواء لم يكن ميسّرا دائما .

***

واذا رحنا نتحسّس طريقنا نحو تطوّر النثر الفنيّ وجدنا أنّ أوّل الرواد الذين عبّدوا الطريق هو الشيخ رفاعة الطهطاويّ ، تعلّم في الأزهر العلم الموروث حتّى نال شهادته ، ولفت الأنظار إليه بنباهته وتفتّح ذهنه فاختاره الشيخ العطّار شيخ الأزهر إماما للبعثة المصريّة

بباريس حين طلب إليه محمّد عليّ أن يختار من بين علماء الأزهر من يصلح لتلك المهمّة . وقد صدقت فراسته في رفاعة ، لأنه كان يتمتّع بفطرة سليمة وميول أدبيّة واضحة ، ومحبّة للنفع العامّ ، وشغف عظيم بالعلم والمعرفة .

أفاد رفاعة من مقامه بباريس فائدة عمّت الأمّة العربيّة جمعاء ، إذ عمل جاهدا على نقل الثقافة الغربيّة الى اللغة العربيّة منذ بدأ يجيد الفرنسيّة ، وبذل الجهود المضنيّة لتذليل اللغة العربيّة لمصطلحات العلم الحديث بعد أن أسن ماؤها قرونا طويلة منذ عصر العبّاسيّين .

اخذ رفاعه وهو بباريس يكتب مذكّراته عن رحلته تلك ويدوّن انطباعاتها في ذهنه ، وآراءه في المجتمع الذى يعيش فيه . فظهرت هذه المذكّرات في شكل كتاب هو "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" ، وكان جديدا على اللغة العربيّة في مادّته حيث تعرّض لوصف الحياة الغربيّة لأوّل مرة وما فيها من نظم وتقاليد الحسن منها والرديء ، ووصف الحياة السياسيّة ، وما يتمتّع به أهل فرنسا من حرّيّة في القول والكتابة سواء في مجالسهم الخاصّة أو في دار النيابة وعلاقة الحاكم بالمحكومين ، ووصف مظاهر الحضارة من حفلات ودور تمثيل ووسائل ركوب ، إلى غير ذلك مما يُعدّ الكلام عنه جديدا بحقّ على اللغة العربيّة . ولم يكن رفاعة مجرّد وصّاف ، ولكنه لشدّة حرصه على منفعة بني وطنه تراه يعلّق تعليقات تدلّ على حصافة رأي وإيمان عميق بمبادىء ومثل عليا لا يحيد عنها ، وينقد ما يراه من تخلّف في وطنه بصراحة .

وجد رفاعة نفسه وهو يصف الحضارة الحديثة أمام فيض من الكلمات الأعجميّة التي لا يجد ما يقابلها في العربيّة ، فجهد في الوصول الى كلمات عربيّة تؤدّي معناها ، فإن أعجزه ذلك عمد الى التعريب ونقل الكلمة الفرنسيّة الى العربيّة بعد تطويعها وصقلها لتلائم اللسان العربيّ ، وكان في ذلك يتأسّى بمترجمي القرنين الثالث والرابع للهجرة عند نقلهم علوم اليونان والفرس .

ولم يكن يتحرّج أحيانا من استعمال الكلمة الدارجة والكلمة التركيّة اذا لم يجد مندوحة عن ذلك ، وقد أسلف لنا عذره في المقدّمة حيث أراده " سهلا لا توعّر فيه ، يسلك طريق الإيجاز ، وارتكاب السهولة في التعبير حتّى يمكن لكل الناس الورود على حياضه " .

كان رفاعة رائدا من روّاد هذه الطريق ويعمل وحده في الميدان عملا شاقّا ، ولا ريب

أنّ اللغة قد أفادت من مجهوده فائدة كبيرة ، وبحسبنا أنّه من أوائل الذين أوصلوها بالتيّار الثقافيّ الغربيّ .

حاول رفاعة في هذا الكتاب أن يحطّم قيود الماضي حتى تنهض عبارته بأداء المعاني الجديدة ، ولا يقف الأسلوب عائقا في سبيل تلك المعاني ، وكانت عبارته تعلو أحيانا وتسفّ أحيانا تبعا للموضوع الذى يتناوله ، وكان كمن يتحسّس طريقه الشائك في ظلمة قاتمة . اهتمّ رفاعة بالمعنى وترك السجع والمحسّنات البديعيّة جانبا ومضى مترسّلا يصف ألوان الحضارة الغربيّة ويزوّد اللغة العربيّة بأفكار لاعهد لها بها ، وصارت اليوم من تراثنا .

تكلّم لأوّل مرّة عن المائدة الغربيّة ونظامها ، وعن المسرح ووظيفته وأنواع المسرحيّات ، والممثّلين والممثّلات ، وتكلّم عن الدستور والحياة النيابيّة وغير ذلك من الأمور الجديدة .

ومن الكتب التى ترجمها رفاعة وكان لها أثر في تنمية اللغة وقوّتها التعبيريّة لمقتضيات الحضارة الحديثة كتاب " قلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر " طُبع لأوّل مرّة سنة ١٨٣٣ ، واشتمل الكتاب على كثير من المباحث القيمة كالشعر والموسيقى والغناء لدى الأمم المختلفة في الشرق والغرب ، ومختلف العادات كالزواج والحفلات وإكرام الضيف والملبس والسكنى والمؤونة وغير ذلك ، وبهذا كان وصلة بين العربيّة والعالم الخارجيّ .

ومن المترجمات ذات الأثر فى تطوّر النثر الحديث كتاب سمّاه رفاعة " بداية القدماء وهداية الحكماء " وهو من الكتب التى أخرجها بعد عودته من باريس ، تعرّض فيه لتاريخ اليونان والميثولوجيا والآداب اليونانيّة ، وتضمّن كذلك أخبار الأنبياء وتاريخ قدماء المصريّين والأوروبّيّين والسريان والبابليّين والعجم والهنود . وأفاض في تاريخ اليونان وخرافاتها وحروبها وفتوحها وآدابها وعلومها وفلسفتها ، وقد استعان في ترجمة هذا الكتاب بكتب التاريخ الفرنسيّة المعتمدة وختمه بنبذة عن الميثولوجيا لدى قدماء المصريّين . نجح رفاعة فيما أخفق فيه مترجمو العصر العبّاسيّ حيث لم يفهموا كتابي الشعر والخطابة لأرسطو ، ولم يستطيعوا نقل ما كتبه عن المأساة بأسلوب عربيّ مفهوم ، ولم يحاولوا أن يشرحوا الميثولوجيا اليونانيّة ، فجاءت تلك الترجمات غامضة ، وكان لذلك أثره في الفلسفة الإسلاميّة من جهة ، وفى إعراض العرب والمسلمين عن الأدب اليونانيّ من جهة أخرى . وقد أتمّ رفاعة هذه الأبحاث القيّمة المتعلّقة بالتراث اليونانيّ بترجمته لقصّة " تلماك " فكان بذلك أوّل من شقّ طريق التيّار الأدبيّ الغربيّ الذي أخذ منذ ذلك الحين يتدفّق على العربيّة ويزاحم التيّار العربيّ الأصيل .

ومن أواخر الكتب التي ألّفها رفاعة وفيها استقام أسلوبه وغزرت مادته وطرف موضوعه كتاب " المرشد الأمين " ونرى فيه لأوّل مرة في اللغة العربيّة مباحث عن الوطن ، والحرّيّة والمواطن الصالح ، والأسرة وبنيانها وصلاحها ، وغير ذلك من المباحث الاجتماعيّة والوطنيّة في عبارة سهلة خالية من التكلّف والصنعة .

هذا وقد ترجم رفاعة هو وتلاميذه الذين تخرّجوا على يديه في مدرسة الألسن ما يقرب من ألف كتاب ، نقلوا بها أطايب الثقافة الغربيّة في زمنهم الى اللغة العربيّة ، فاتّسعت آفاقها ، وصارت قادرة على التعبير عن مقتضيات الحضارة والثقافة الغربيّة وبخاصّة في العلوم الإنسانيّة . ولا شكّ أنّ هذا كان من أكبر العوامل على النهوض بالنثر الحديث وتمكين الكتّاب من الخوض في موضوعات جديدة تسعفهم الكلمات الفنّيّة ، وتضع بين أيديهم خلاصة الفكر الغربيّ في تلك الحقبة فتغزر مادّتهم ويستقيم نهجهم ، وتنفتح أمامهم طرق الإصلاح الاجتماعيّ والسياسيّ لبلدهم الذي عانى الكثير إبّان عصور الظلم التركيّ .

وبينما كان الأسلوب النثريّ يسير في الطريق السويّ بمصر كان لا يزال كتّاب الشام يعكفون على أسلوب المقامة فهذا هو الشيخ ناصيف اليازجيّ وكان معاصرا لرفاعة الطهطاويّ (١٨٠٠ – ١٨٧١) يكتب في تلك الحقبة ستّين مقامة جمعها في كتاب سمّاه (مجمع البحرين) طُبع لأوّل مرّة ببيروت سنة ١٨٥٦ . وكان أدباء الشام يعدّون أسلوب المقامة مجتلي فخارهم بمعرفة ذخائر اللغة وغريبها ، وقدرتهم الفائقة على محاكاة الحريريّ والقاضي الفاضل والسيوطيّ في أسجاعهم .

ولكنّ النهضة بمصر لفتت أنظارهم ، وبخاصّة ما قام به رفاعة وتلاميذه من نقل الثقافة الغربيّة ، فنعى المعلّم بطرس البستانيّ (١٨١٩ = ١٨٨٣) على أدباء بلاده إهمالهم شأن اللغة وأساليبها والعمل على تجديد شبابها ، ثم نوّه بما قامت به مصر في عهد محمّد عليّ حيث قال : " وقد فعل محمّد عليّ في هذا الجيل بكتب الإفرنج مافعله كرلس الكبير بكتب العرب ، فأمر بترجمة أطايبها الى اللغة العربيّة ، وسلّمها مع كثير من الكتب العربيّة القديمة الى المطبعة المعتبرة ببولاق من الإقليم المصريّ ، فخرج منها كتب شتّى في اللغة والطبّ والطبيعيّات والتاريخ – وهلّم جرّا ، فزيّن لغته العربيّة بكامل التزيين والصنائع من العربيّة والإفرنجيّة ، وعسى أن يحذو أنجاله وحفدته حذوه في هذا الأمر" .

وفي الحقّ أنّ النهضة في لبنان لم تقو إلّا بعد سنة ١٨٦٠ ، وأفاد اللبنانيّون من تعلّم

اللغات الأجنبيّة ، ومن المدارس الطائفيّة الخاصّة التي أمدّتهم باللغة العربيّة ، بيد أن النزاع الطائفيّ من جهة ، والاضطهاد التركيّ وما صاحبه من كبت وحرمان من جهة أخرى جعل هذه البراعم الأدبيّة الغضّة التي ابتدأت تظهر ثمّة تذوي وتذبل إلاّ من آثر منهم الهجرة الى مصر ، وهنا تألّقوا وأفادوا واستفادوا ، وكانوا عاملا من عوامل نموّ النثر والأدب في العالم العربيّ .

***

تُعتبر " الوقائع المصريّة " التي ظهرت في عهد محمّد عليّ أولى المجلاّت التي كان بها شيءٌ من الأدب حيث كان يُنشَر بها بعض القصص من ألف ليلة وليلة وبعض الطرائف والملح الأدبيّة ، ولكنها توقّفت عن الصدور حتّى سنة ١٨٧٥ حيث بدأت عهدا جديدا .

ظلّ أسلوب السجع مسيطرا على كتّابها أمدا غير يسير ، وكانت تتحرّج في عهدها الجديد من نشر القصص والحكايات ، وحتّى الأخبار الداخليّة والخارجيّة كانت تُكتَب بأسلوب المقامة المسجوع ، ولكنها وجدت صحيفة أخرى سبقتها الى التجديد فحاولت أن تلحق بها ، كانت تلك الصحيفة هي " جوائب " أحمد فارس الشدياق التي ظهرت في سنة ١٨٦١ .

كان الشدياق ذا ثقافة واسعة عميقة أفادها من قراءاته الكثيرة بلغات مختلفة ، متمكّنا من اللغة العربيّة حاذقا لأدبها ، كثير التجارب لأسفاره المتعدّدة واختلاطه بمجتمعات متباينة شرقيّة وغربيّة ، وكان يغشى هذه المجتمعات ويدرسها دراسة واعية ناقدا مساوئها مشيدا بمحاسنها . وقد كتب عدّة كتب عن هذه الأسفار أشهرها كتابه " الساق على الساق " .

وقد أفادت " الجوائب " من كلّ هذا وخرجت على الناس في أسلوب صحفيّ جديد كان قدوة لغيرها من الصحف ، اذ سلك مسلك الترسّل في المقالات السياسيّة والاجتماعيّة ، في حين كان يحتفي بالمقال الأدبيّ كلّ الاحتفاء ، وظلّ المقال الأدبيّ لدى الشدياق مسجوعا ، يعتني بانتقاء ألفاظه ، ويصوغ عباراته صياغة جذّابة ، ويطرزّه بالشعر المقتبس أو الذي يضعه هو ، ولكنّه يمتاز عن المقامة بطرافة موضوعه ، وحسن عرضه وكثرة تشويقه ولاذع سخريته التي مهر فيها الشدياق . وقد أخذ الكتّاب منذ عهد رفاعة والشدياق يفرّقون بين الأسلوب الصحفيّ الذى يُكتَب للعامّة وجمهور القرّاء ، وبين الأسلوب الأدبيّ الذي يُكتَب للخاصّة .

وظهر نوع من الصحافة في تلك الحقبة سُمّي بالصحافة الأدبيّة ، لا شأن له بالسياسة ،

وكان من أوّل هذه الصحف الأدبيّة ظهوراً " روضة المدارس " التي ظهرت بمصر سنة ١٨٧٠ بإشراف رفاعة الطهطاويّ ، وحُشدت لها أقوى الأقلام في ذلك الوقت كل في الفرع الذى تخصّص فيه .

وكان من الطبيعيّ وهي صحيفة أدبيّة أن تُعنَى بأسلوبها ، فجاءت أغلب مقالاتها مسجوعة موشّاة بالمحسّنات وألوان الخيال ، ورُوّجت للقصص الموضوعة والمترجمة ، وكانت تُوزَّع بالمجّان على طلبة المدارس . ووجد فيها الأسلوب المسجوع ملاذا وموئلا .

ثمّ ظهرت مدرسة جمال الدين الأفغانيّ حين ألقى عصا تيّاره بمصر بعد أن طوّف في عديد من الدول العربيّة والاسلاميّة ، والتفّ حوله لفيف من نابغي المثقّفين وفي مقدّمتهم الشيخ محمّد عبده ، وأديب إسحق ، وسعد زغلول ، وسليم نقّاش ، وإبراهيم اللقانيّ .

وجد جمال الدين حين وفد على مصر أنّ الأحوال السياسيّة فيها تسير من سيّء الى أسوأ ، وأنّ حكّامها يستبدّون بأهلها أشدّ استبداد وأقساه يحكمون حكما مطلقا ، ويرهقونهم بالضرائب الباهظة ، ويغتالهم الفقر والجهل والمرض بدون أيّة رعاية أو عناية من هؤلاء الذين تتجمّع فى أيديهم أموال هؤلاء الفلّاحين فيبعثرونها في اللهو والملذّات دون رقيب أو حسيب . ولم يجد جمال الدين مفرّا من أن يخوض غمرات السياسة ، وينصب نفسه وتلاميذه مصلحين ، يناقشون الحكّام ويدافعون عن الشعوب المظلومة ، ويطالبون بالشورى ، ويحاربون النفوذ الأجنبيّ الذي ابتدأ يستفحل أمره ، ويمهّد للاستعمار الأجنبيّ ، ثم يحاولون جهدهم أن ينبّهوا الأمّة الى المفاسد الاجتماعيّة المتفشّية في هذه الشعوب المغلوبة على أمرها والتي تعاني منها الجمهرة الغالبة حتّى نمت فيها صفات رديئة على مرّ السنين : كالنفاق والرشوة والكذب والخداع والتراخي في العمل — الى آخر هذا الثبت الشنيع من نقائص الشعوب التي مُنيت بالاستعمار قرونا طويلة فكادت تموت فيها روح الكرامة والعزّة .

ومن هنا أخذ النثر يعالج مشكلات الشعوب سياسيّة واجتماعيّة ، وكان من الطبيعيّ أن يتحرّر من القيود الثقيلة التي كانت ترسف فيها الكتابة الانشائيّة ممّا أفسد المعنى وستر الأفكار عن الوضوح والجلاء ، وكذلك أخذ الكتّاب يتجنّبون المقدّمات الطويلة التي كانت ترهق الكاتب والقارىء على السواء بدون طائل .

وعلى الرغم من أنّ الموضوعات التي خاضت فيها مدرسة جمال الدين كانت في غالبها

سياسيّة واجتماعيّة ، فإنّ أسلوب المقالات كان يختلف باختلاف الكتّاب ، فمنهم من كان متأجّج العاطفة منطلق الخيال ، متمكّنا من الأدب القديم نثره وشعره فتراه يضفي على كلّ ما يتناوله قلمه صفة الأسلوب الأدبيّ ، مثل أديب إسحق ، وكان من الذين آثروا الهجرة من بلاده الشام الى مصر ، واتّصلت أسبابه بجمال الدين ، وكان ممّن يعشقون الحرّيّة في شتّى مظاهرها . وأصدر صحيفتي " مصر " و " التجارة " لسان حال هذه الطليعة المتحرّرة التي التفّت حول جمال الدين تحارب الفساد في مختلف أوضاعه . ولمّا نُفي أديب من مصر الى باريس أصدر بها صحيفة القاهرة .

كان أديب يحاكي في أسلوبه مدرسة ابن العميد التي اشتهرت في العصر العبّاسيّ الثاني ، يأتي بالجمل القصيرة الفقرات ، المسجوعة سجعا لا تكلّف فيه ، الموشّاة بالاستعارات وألوان الخيال والمحسّنات ، ويكثر من الاقتباس من القرآن الكريم والشعر العربيّ القديم مع عاطفة حارّة تسبغ على كلامه قوّة وحيويّة .

وكان في موضوعاته وهو بباريس يوازن بين الحرّيّة وبحبوحة العيش التي يتمتّع بها الفلّاح الفرنسيّ ، وبين الفلّاح المصريّ المسكين الذى لايعرف إلّا عصا الشيخ وسوط المأمور وحبس المدير ، وكيف يقضي غدوته في حمارّة القيظ يكدّ ويتعب فإذا جاء الغداء لا يجد إلّا خبز الشعير ولا يشرب إلّا الماء الكدر ، وحوله صغار لا تعرف أبدانهم الوقاء ونسوة تعوّضن الاقذار عن الكساء ، فإذا آوى الى بيته رأيت كوخا قذرا متداعيا ، مع أنه هو صاحب الأرض وما تدرّ من ذهب ، ولكنّ الذهب يُجبَى منه قسرا ويذهب الى الحكّام الفاسدين .

وكان عدوّا لدول الاستعمار وبخاصّة الاستعمار الإنجليزيّ ، وكثيرا ما حذّر المصريّين من خداعه ، ويُعتبر أديب من أوائل من نادوا بالوحدة العربيّة وتبيان أثرها في العالم .

وقد عدل أديب في أخريات حياته عن الأسلوب المسجوع ، وأخذ يتهجّم عليه بشدّة ، وكان له أثر آخر هو تنظيم المقال وبيان خصائصه ، فكان يقسمه الى فقرات ، ويربط بعضها ببعض ربطا محكما ، ولكنّ أسلوبه لم يضعف حين ترك السجع بل استعاض عنه بالازدواج وهو الترادف الصوتيّ الذي يعطي الكلام رونقا وموسيقيّة خاصّة .

ويمثّل أديب في مقالاته مرحلة من مراحل تطوّر المقال الأدبيّ ، إذ لم يعد المقال الأدبيّ وقفا على الخواطر الخاصّة الذاتيّة بل خرج به الى ما يهمّ الشعوب وجعل كلّ شؤون الحياة مجالا لقلمه ، واهتمّ بالفكرة بجانب العبارة ، وارتفع بالمقال السياسيّ والاجتماعيّ الى المستوى الأدبيّ ، ووضع أصولا وقواعد للمقالة بعد أن كان بعض الكتّاب لايفرّقون بين

المقامة والمقالة ، وكان يدين بالنظام والترتيب في مقالاته حتى لايضلّ القارىء وينبهم عليه الأمر .

كان هذا شأن أديب إسحق في حين كان الشيخ محمّد عبده وإبراهيم اللقانيّ يؤثران الفكرة المنطقيّة والاتّجاه العقليّ ، والميل الى الحيدة في الإحكام وسرد الحقائق، ممّا هو من خصائص النثر الاجتماعيّ .

وبهذا ظهرت أنواع مختلفة من المقالات : المقالة السياسيّة ، والمقالة الاجتماعيّة والمقالة الأدبيّة ، والمقالة العلميّة . وصار لكلّ نوع خصائصه وله كتّابه ، وكثيرا ما تنحو المقالة الاجتماعيّة نحو الأدبيّة في أسلوبها ومميّزاتها .

ومضى القرن التاسع عشر ، والكتّاب المحدثون يحتفون بالمقالة الأدبيّة أكبر احتفاء ، ويحشدون لها ذخائرهم من الأدب شعره ونثره ، ويجودون عبارتها وينتقون ألفاظها بعناية تامّة ، ولم يقلعوا عن السجع المفتعل ، وألوان البديع الأخرى إلّا في النادر .

ولما اشتدّ احتكاكنا بالثقافة الأجنبيّة في فترة الاحتلال ، وبعد أن فرض المحتلّ لغته في مدارس مصر الرسميّة تُدرَس بها كلّ الموادّ ما عدا اللغة العربيّة ، نشأ جيل من المثقّفين يجيد الإنجليزيّة ، ويقرأ آثار أدبائها وأعلام الفكر فيها ، كما أنّ الثقافة الفرنسيّة كان لها أنصارها الأقوياء ، وكان الصراع بينها وبين الإنجليزيّة على أشدّه بمصر ، ولم يعد يرضى هؤلاء المثقّفين بالثقافة الحديثة ذلك الأسلوب المقيّد بالسجع والزخارف البديعيّة والوقوف عند حدّ الألفاظ ، وإنّما أرادوا أن يكون المقال غذاء الفكر والذوق معا وأن يحصب ذهن القارىء ويوسّع آفاقه ، ويحفزه على التفكير ، ويفتح أمامه ميادين واسعة نحو حياة أفضل .

وما أن خطا القرن العشرون في سنيّه الأولى خطوات حتّى وقفت المقالة الأدبيّة في مفترق الطرق ، فلم يكن من المستطاع الرجوع الى الأسلوب القديم الموروث عن المقامة ، لأنّ الأذواق الحديثة لم تكن تستسيغه ، ولأنّه يعوّق الفكر عن الانطلاق ، كما لم يكن فى المستطاع الكتابة باللغة الدارجة ، التى دعا إليها بعض المفكّرين ، لأنّها لا تنهض بمقتضيات الفكر الحديث في الأداء ، وهي تختلف من بيئة الى بيئة ، وليس لها جمال الفصحى وقدرتها ، ومن ثمّ كان لزاما على الأدباء أن يبحثوا عن أسلوب آخر تظهر فيه شخصيّة الأديب ، ولا يطغى عليه محفوظه وتقليده للقديم ، ويرضي في الوقت نفسه الحاسّة الفنّيّة والأذواق الأدبيّة لدى القرّاء .

وهنا يظهر مصطفى لطفي المنفلوطيّ الشيخ الأزهريّ الذي لم يتمّ علومه بالأزهر وجذبه الأدب القديم إليه ، وصحب الشيخ محمّد عبده وتتلمذ عليه ، وتأثّر بنزعاته الإصلاحيّة في الدين والاجتماع ، ويقرأ الكتب المترجمة بشغف ولذة .

كان المنفلوطيّ يعرف قدرته على الكتابة ، ولكنّه كان مقتّرا عليه في رزقه ، يشقى جهده في سبيل العيش ، ويظهر أن صلته بالشيخ محمّد عبده قد جعلته ، وهو بعدُ طالب بالأزهر يهجو عبّاسا (خديو مصر) بقصيدة ، حينما كان الصراع على أشدّه حول أموال الأوقاف التي كان عبّاس يريد اغتيالها ، ويقف محمّد عبده في سبيله ، وحول إصلاح الأزهر الذي حاوله الشيخ محمّد عبده ووجد العقبات التي أقامها الخديو أمامه جمّة فنفض منه يده . وقد زُجّ بالمنفلوطيّ في السجن فذاق مرارته ، ولعلّ عداوته لعبّاس وهو في مستهلّ حياته وقفت أمامه في ميادين التوظّف .

كانت الحقبة التي تفتّحت فيها مواهب المنفلوطيّ الأدبيّة – أي في مستهلّ القرن العشرين – قد اشتد فيها بطش الإنجليز ، ووقعت حوادث دنشواي المشهورة التي كتب عنها جورج برنارد شو (جزيرة جون بول الأخرى) ، وكان المصريّون يشعرون شعورا حادّا بوطأة الاحتلال ، ويدركون أنّهم من أمّة عريقة لها ماضيها وحضارتها وتراثها الفكريّ العظيم ، ويحلمون بعودة هذا المجد فلا بدع اذا راق لهم من أدب الغرب – الذي اشتدّت صلتهم به على مرّ الأيّام – الأدب الرومانسيّ الذي يتغنّى بالتاريخ وأمجاد الماضي ويعظّم القوميّات ، ويهيم بالطبيعة ، والذي كان طابعه العام لدى الفرنسيّين بخاصّة بعد انهيار إمبراطوريّة نابليون هو الطابع الحزين – حتى سُمّي بداء العصر . وقد كانت حال المصريّين النفسيّة بعد إخفاق الثورة العرابيّة ، ونكبة الاحتلال تشبه حال الفرنسيّين بعد أن تقوّضت إمبراطوريّة نابليون ، فأعجبهم الأدب الرومانسيّ ذو الطابع الحزين . وكان المنفلوطيّ ممّن يعتلج الأسى في صدورهم لرفاهة حسّه وصدق وطنيّته وبؤس عيشه مع شعوره بموهبته . ومن هنا انطلق يبكي ويصوّر بؤس نفسه وبؤس قومه .

لم يكن المنفلوطيّ ممّن يعرفون أيّ لغة أجنبيّة ، ولكنّ هذا لم يمنعه من قراءة ما تُرجم الى العربيّة من شتّى اللغات ويعجب بآثار الرومانسيّين بشغف ولذّة ، وقد شاء له طموحه أن يترجم بعض آثارهم القصصيّة . ولم يكن المنفلوطيّ عميق الثقافة واسع آماد الفكر ، لأنّ ينابيع ثقافته كانت الثقافة العربيّة القديمة ، وآراء المصلحين الاجتماعيّين في عصره وبخاصّة آراء الشيخ محمّد عبده ، والكتب المترجمة . ولكنه كان قويّ العاطفة مرهف الحسّ والذوق ،

يضفي على كلّ ما يتناوله يراعه رونقا وجمالا من بارع أسلوبه وفيض عاطفته ، فأحسّ قرّاءه في ذلك الوقت إحساسا قويّا بانفعالات نفسه والتذاذا وجمالا بحلو صياغته وجمال عرضه .

استطاع المنفلوطيّ أن يبتدع طريقة جديدة في الكتابة الأدبيّة ، طريقة تخالف تلك التي اشتهرت بين الكتّاب والأدباء في القرن التاسع عشر، الذين كانوا يحفلون – كما ذكرنا – بالسجع وألوان البديع ، ويغلبهم على أساليبهم محفوظهم من الأدب القديم فيردّدون تشابيهه ومجازاته وكناياته ، وإن كانت لا تناسب الموضوع والبيئة والعصر . وهي طريقة تخالف كذلك النثر الصحفي الذّي يُكتَب لساعته ، ويخوض غمار المعارك السياسيّة ، فلا يتأنّى صاحبه فى انتقاء الألفاظ وصياغة الجمل . ومع أنّ المنفلوطيّ قد درس الأدب القديم ، وتخيّر أطايبه لصقل ذوقه إلاّ أنّه استطاع أن يفلت من ربقته الى حدّ كبير .

لجأ المنفلوطيّ الى الأسلوب المرسل ، مع مزيد عناية بانتقاء ألفاظه وصوغ جمله وبارع تمثيله ومحاولة التجديد في التعبير بنعومة وسلاسة ، وكثيرا ما كان ينتحي نحو الأسلوب الخبريّ الممتزج بالأسلوب الخطابيّ . ولعلّ طبيعة الموضوعات التي طرقها هي التي وجّهته هذه الوجهة ، مع حدّة عاطفته التي كانت تدفعه دفعا الى الوعظ ، ولهذا قلّ أن نجد عنده عمقا في الفكرة أو قوّة في التحليل أو دقّة في النظر ، ومع ذلك كلّه نراه مؤثّرا فى قارئه لعهده ، لأنّ ذلك من طبيعة الأسلوب الخطابيّ المشحون بالعاطفة . ومع أنّه ممّن درس الأدب القديم ووعاه ، فإنّه لم يقلّد كاتبا بعينه ، وكانت له شخصيّته الواضحة المطبوعة بطابعه .

أمّا الموضوعات التي طرقها المنفلوطيّ في مقالاته – تلك التي جُمعت في كتابه " النظرات " ذي الأجزاء الثلاثة – فمعظمها في الاجتماع ومنها في الدين والرثاء والأدب . ولعلّ النشأة الدينيّة التي نشأها المنفلوطيّ في بيت شرف ونسب ، ودراسته بالأزهر وصحبته للشيخ محمّد عبده هي التي أوحت إليه الكتابة في هذه الموضوعات .

كان المنفلوطيّ يمثّل طائفة المحافظين ، وكان شديد الحنق على الحضارة الغربيّة ، حضارة المستعمر، يرى أنّها هي التي جرّت الموبقات والمفاسد الى الأمّة ، وأنّها خدعة من خدع الاستعمار، يفتن بها الشعوب المغلوبة على أمرها ، ولا تلبث أن يجذبها لألاؤها فتنحلّ أخلاقها ويشيع بينها الفحشاء والاتّجار بالأعراض وانتهاك الحرمات وشتّى ألوان الشرور والآفات الاجتماعيّة ، وقد نصب المنفلوطيّ نفسه مصلحا " اجتماعيا "

يسير على نهج أستاذه الإمام محمّد عبده ولكن بطريقته الخاصّة ، ويتهجّم على المدنيّة الغربيّة غير ناظر إلاّ الى مساوئها غاضّا النظر عن حسناتها، وإنّه هو نفسه يتمتّع بكثير من هذه الحسنات في حياته المادّيّة . وقد بالغ في سخطه عليها لدرجة أنّه كان يرى أنّ من الخير للشرق أن يتجنّبها ما استطاع ولو ظلّ على جهالته . أُغرم المنفلوطيّ بالكتابة في الدعارة ، والخيانة الزوجيّة والانتحار، والاختلاط بغير المحارم على طريقة الغربيّين ، وسقوط الفتيان والفتيات فى مهواة الرذيلة ، وانحراف بعض الأزواج عن جادّة الدين والفضيلة .

وكان المنفلوطيّ يحنو على المرأة حنوّا بليغا ، ويسعى على الرجل قسوته وغلظته ، وكان يكره الطلاق ويقبّحه ، وحتّى اذا زلّت المرأة وساءت سيرتها فإنّنا نراه يتلمّس لها المعاذير وينحو باللوم على الذئب البشريّ الذي افترسها وعلى المجتمع الذي لم يرعها ويتيح لها حياة الفضيلة . ولهذا كان المنفلوطيّ من أنصار الحجاب حفاظا على المرأة .

وكان يلتقط موضوعاته أحيانا ممّا يتردّد في الصحف من حوادث وأخبار، والصحف من همّها نشر الخبر المثير والفضائح الجذّابة وأنباء أولاد العلية الذين ألفوا الخروج على العادات والتقاليد ، وكان يعزو كلّ هذا الفساد الى المدنيّة الغربيّة وما جلبته من أوصاب رُزىء بها المجتمع مع التحلّل من الأخلاق .

كانت نظرته الى الحياة الاجتماعيّة في عصره نظرة ملؤها التشاؤم واليأس ، وصوّر المجتمع المصريّ تصويرا بشعا ، وبالغ في تجسيم الآفات ، واتّخذ من الحادثة الفرديّة ظاهرة اجتماعية خطيرة . وهو في كثير من الأحيان يخطىء في العلاج خطأ فاحشا فتورث مقالاته أثرا عكسيّا يغري النفوس الضعيفة بسلوك سبيل الغواية ، بدلا من الابتعاد بها عن مواطن الزلل ، وبدلا من أن يبعث الأمل قويّا في نفوس الشباب نراه يصوّر لهم مجتمعهم يغصّ بالمفاسد والآفات ، وربّما نقم بعضهم على الإنسانيّة جمعاء وهذا هو في مقاله " الزهرة الذابلة " يلجأ إليه فتى أصابه الصمم الكامل مستغيثا ، فاذا المنفلوطيّ يملأ قلبه يأسا وقنوطا ، فلا يجد الفتى أمامه سبيلا سوى الانتحار، وكان في قدرة المنفلوطيّ أن يحيل يأس الفتى الى أمل .

ومن أهمّ الموضوعات التي شغل بها المنفلوطيّ ، وعالجه بكلّ ما أُوتي من جهد وعاطفة وإخلاص هو موضوع الفاقة والبؤس اللذين كان يتردّى فيهما سواد الشعب نظرا للفروق الشاسعة بين الطبقات في تلك الآونة ، فهناك الإقطاعيّون في جانب وبقيّة الشعب في جانب آخر ، وكان المنفلوطيّ من أبناء الطبقة الوسطى أدنى الى الفقر منه الى الغنى ، خالط الناس وعرف أدواءهم ، وكان — كما ذكرنا — جيّاش العاطفة سريع العبرة ، ينفذ الى قلبه بكاء المحزونين ونداء المكروبين .

ولم يكن من المنتظر في تلك الحقبة أن تتّجه الحكومة وجهة اشتراكيّة ، وإنّما يزداد الغنيّ كلّ يوم غنى ، بينما يزداد الفقير كلّ يوم فقرا . ولم يكن يملك أصحاب الأقلام إلّا أن ينادوا ضمائر الأغنياء وذوي الجاه علّها تستيقظ من سباتها العميق ، وتفيق من سكرات الترف والنعمة فتلتفت الى المنكوبين والمحرومين وتمدّ الأيدي بالإحسان . ولقد كانت هناك نفوس خيّرة ولا شكّ تجود بشيء من المال ، ولكنّه لايبل غلّة ولا يشبع جوعة ، ولا يعالج مشكلة مزمنة بل كان الإحسان فوضى يذهب الى غير وجهته ويناله من لا يستحّقه ، ويبذله الأغنياء مباهاة ورياء . يبنون به المساجد في بلد تغصّ بالمساجد ، ويشيّدون به سبل الماء ، والنيل على قيد خطوات منهم ؛ واقترح إنشاء ما سماه " مجتمع الإحسان " تكون مهمّته جمع الهبات والتبرّعات وما يجود به المحسنون ، ويوزّع بالعدل على المستحقّين . وله مقالات عديدة في تصوير الفقر من أشهرها " قتيلة الجوع " ، و " بين الكوخ والقصر " ، و " الغنيّ والفقير " وفيها يقول : " مررت ليلة أمس برجل بائس فرأيته واضعا يده على بطنه كأنّما يشكو ألما فرثيت لحاله ، وسألته ما باله ، فشكا ألمّ الجوع ، ففشأته عنه ببعض ما قدرت عليه ، ثم تركته وذهبت الى زيارة صديق لي من أرباب الثراء والنعمة ، فأدهشني أنّي رأيته واضعا يده على بطنه ، وأنه يشكو من الألم ما يشكو ذلك البائس الفقير فسألته عمّا به فشكا الى البطنة ، فقلت : يا للعجب لو أعطى ذلك الغنيّ ذلك الفقير ما فضل عن حاجته من الطعام ما شكا واحد منهما سقما ولا ألما " .

وتخيّل المنفلوطيّ المدينة السعيدة كما تخيّلها من قبلُ أفلاطون في الجمهوريّة ، والفارابيّ في المدينة الفاضلة ، والسير توماس مور في " الأثيوبيا " ، ومدينة المنفلوطيّ السعيدة مدينة كان يرى أنّها لا تتحقّق إلّا في المريّخ ، وأخذ يصف هذه المدينة كما تخيّلها وإن كان خياله قاصرا في كثير من صفاتها الأساسيّة ، ثم ختم مقاله أو رؤياه بقوله : " هذه هي مدينة السعادة التي يعيش أهلها سعداء لا يشكون همّا لأنّهم قانعون ، ولا يمسكون في أنفسهم حقدا لأنّهم متساوون ، ولا يستشعرون خوفا لأنّهم آمنون " .

لقد أتعب المنفلوطيّ نفسه حقّا وهو ينادي أغنياء الأمّة كي يعطفوا على فقرائها ، وسفح دم قلبه دموعا حارّة على ما يعانيه البائسون ، ولكن هل يسمع الصمّ الدعاء؟ لقد كان الأمر في حاجة الى تغيير جذريّ ، يقضي على الإقطاع ، ويقرّب الفروق بين الطبقات ، ويرفع مستوى المعيشة بين الكادحين ، وذلك ما حدث أخيرا بمصر .

ولا نريد أن نتتبّع المنفلوطيّ في كلّ موضوعاته فبحسبنا ما ذكرنا منها ، وقد استطاع

المنفلوطيّ أن يسبغ على المقالة الأدبيّة لونا جديدا من الأسلوب وطرافة الموضوع ، واتّصاله المباشر بالحياة يعالج مشكلات الجماهير . كان المنفلوطيّ أديبا مطبوعا اصطنع لنفسه أسلوبا في انطلاق وجمال ، ولغة عذبة مصفّاة من شوائب العجمة والابتذال والحوشيّة والتكلّف ، يصدر عن سليقة وذوق مرهف وعاطفة جيّاشة ، يعرف كيف يصوغ العبارة الآسرة بكلماتها المنتقاة .

ولقد ذاعت شهرته في حياته وبعد مماته ، وأقبل على آثاره الشادون في الأدب يقرأونه بنهم ولذة ويحاكون نعومة أسلوبه وجميل بيانه ، ويحفظون من تعابيره الجميلة ما يضفي رونقا على أساليبهم . وبذلك مكّن للمقالة الأدبيّة الحديثة بذلك الأسلوب الطلق الجيّد ، وكان له فضل في ترقيق أذواق الكتّاب وسنّ النهج السويّ لهم في تناول المقالة على الرغم من أنّه كانت تعوزه الفكرة العميقة والدراسة المتأنّية لموضوعاته .

* * *

كان لانتشار الثقافة الأجنبيّة بين المتعلّمين بمصر وغيرها من بلدان العروبة وبخاصّة لبنان منذ مستهلّ القرن العشرين أثر واضح – كما رأينا – في العدول عن الأسلوب المزخرف المتكلّف الذي كان يحاكي المقامة ، بيد أنّ الأثر لم يقف عند الشكل ، بل رأينا كثيرا من الكتّاب الذين نهلوا من مناهل الثقافة الغربيّة ينهجون في الكتابة نهجا جديدا فيه إغناء الفكر ويزودون مقالاتهم بخلاصة ما درسوه عن الموضوع الذي يتناولونه في الثقافة الغربيّة ، ومن ثمّ نرى كاتبا مثل المازنيّ لايعجبه أدب المنفلوطيّ ويرميه في " الديوان ١ " بأنّه " أدب اللفظ الخالي من المعاني الجديدة والفكرة العميقة ، والدراسة الجادّة " ، وأنّه " أدب الدموع والعبرات ذلك الأدب الذي يستهوي قلوب المراهقين ويلائم أذواقهم " .

ونرى من يتطرّف فيدعو الى قطع صلتنا بالأدب العربيّ القديم كلّه ، وأن نتّجه اتّجاها غربيّا خالصا في ثقافتنا ونتحلّل من التقيّد بقواعد اللغة وأصولها ، ونصطنع لغة قريبة من العامّيّة في التعبير عن هذه الثقافة الوافدة ، ويمثّل هذا الرأي سلامة موسى ، وكان شعوبيّا متطرفّا ، ومن حسن الحظّ أنّ دعوته لم تجد آذانا صاغية فماتت .

ورأى بعضهم أنّ لا ضير من اقتباس بعض الأساليب الغربيّة التي لا تتناقض مع أصول العربيّة وكان طه حسين من أنصار الرأي الأخير .

---

١ كتاب في النقد أصدره هو والعقّاد سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٢١ في جزئين .

زادت حركة التجديد قوّة بعد الحرب العالميّة الأولى وثورة سنة ١٩١٩ ، واستقرار الحياة النيابيّة في مصر ، إذ شعر المصريّون بالانطلاق من ربقة مستشار المعارف الإنجليزيّ وسياسته العميقة في التربية والتعليم ، واشتدّ التنافس بين الأحزاب وكان لكلّ حزب صحفه التى تناضل عن مبادئه ، وتقدّم الأدباء الصفوف في النضال الحزبيّ . وظهرت بجانب الصحف اليوميّة صحف أسبوعيّة للأدب والفنون والعلوم بجانب الصحيفتين القديمتين " المقتطف " و" "الهلال" .

ولا يفوتنا هنا أن ننوّه بمجلّة أسبوعيّة ظهرت في العقد الثاني من القرن العشرين وهي مجلة " البيان " التي كان يصدرها البرقوقيّ ، وظهر أوّل عدد منها في ٢٤ من أغسطس سنة ١٩١١ ، وظهر قبلها مجلّات أدبيّة مجدّدة مثل " المجلة المصريّة " لخليل مطران في سنة ١٩٠٠ ، ومجلة " الزهور" لأنطون الجميّل في مارس ١٩١٠ ، وإنّما آثرنا أن ننوّه بمجلة " البيان " ، لأنّها كانت الميدان الأوّل الذي اشتهرت فيه الأقلام الجديدة ، تلك التي تزعّمت النهضة الأدبيّة فيما بعد ، أقلام العقّاد وشكري والمازنيّ وطه حسين والرافعيّ وهيكل ، ولأنّ البيان كانت تعبّر عن الروح الجديدة التي تتطلّبها الأمّة العربيّة في الأدب ، الروح التي تجمع بين الثقافتين الغربيّة والعربيّة ، فكانت من أهمّ الجسور التي عبرت عليها الثقافة الغربيّة الحديثة الى لغتنا وأدبنا .

ولم تكن البيان مجلّة سهلة الهضم ، ولكنّها كانت مجلّة الخاصّة من المثقّفين الذين هم " خلاصة الأمّة ، وإنّ أكثرهم من ذوي الإحساس الشريف " كما يقول صاحب المجلّة . وأمّا العامّة فكان يرى صاحب البيان أنّهم " نشر لا نظام لهم " .

اهتمّت البيان بالترجمة ، فكان يحتوى العدد الواحد مقالات من الشرق ومقالات من الغرب ، وترجمت كتبا كاملة نشرتها تباعا مثل " حضارة العرب " لجوستاف لوبون ، و " الأبطال " لكارليل و " الواجب " لجول سيمون ، وكتاب " التربية الطبيعيّة " أو " آميل " القرن الثامن عشر لروسو وقام بترجمته المازنيّ ، وفصلا من كتاب " الحبّ والزواج " لدافيد هيوم ترجمه العقّاد و " الأكاذيب المقرّرة في المدنيّة الحاضرة " لماكس نورد وترجم العقّاد منه الفصل الخامس بعنوان " أكاذيب الزواج " .

ونشرت مقالات مترجمة لهازلت ، وبيكون ، وأمرسن ، وجونسون ، وكانت تختار بجانب هذا فصولا عربيّة للجاحظ والصابيّ والهمذانيّ والرئيس ابن سينا .

ولمعت على صفحات البيان أسماء ذلك الجيل الذي قُدّر له أن يقود الحركة الأدبيّة

فى الشرق العربيّ أكثر من نصف قرن ، فنجد في أعدادها عبد الرحمن شكري يكتب مقالا بعنوان " الفكاهة في شعر العرب " درس فيه الفكاهة الخياليّة واللفظيّة ، ونجد الرافعيّ يتكلم عن " الجنسيّة العربيّة في القرآن " ، وطه حسين يكتب مقالا بعنوان " النقد " يتحدّث فيه عن حقيقته وأثره في الأمم وشروطه ومضارّ الغلوّ فيه ، والمازنيّ يكتب مقالا بعنوان " مقالات في الأدب " ضمّنها أبحاثا جدّيّة في كيف يكتب الكاتب ويقرض الشاعر ، وما الأسلوب والتخيّل معتمدا في أفكارة على ينابيع الثقافة الغربيّة ، ويكتب العقّاد " مذكّرات إبليس " وهي مجموعة مقالات ضافية تناولت الأخلاق والاجتماع والأدب بأسلوب خياليّ تصوّر فيه إبليس يمشي في شوارع القاهرة يكيد للناس على اختلاف أنواعهم ويوقعهم في حبائله .

وهكذ رأينا على صفحات البيان كيف تنمو الأقلام الجديدة وتشتدّ وتحدّد اتّجاهها الفكريّ والبيانيّ . ومن الطريف أنّ معركة العامّيّة والفصحى اشتدّت بين المجدّدين أنفسهم . فنرى هيكل يعيب مجلة البيان وكتّابها حين يصطنعون فخامة التراكيب ويعدلون عن مذاهب السهولة الى جفوة الأعراب وخشونة البادية [1] ويردّ عليه المازنيّ قائلا : " إن كان ظنّي صادقا ، وكان قد غاب ذلك عنك ، فاعلم وأنت المجرّب العارف ، والعوان لا تُعلَّم الخمرة أنّ ما تدعوننا إليه لا يقدّمنا خطوة ، وإن كان يؤخّرنا عشرا ، لأنّ في الناس العالم والجاهل والكاتب لا يستطيع أن يولج المعنى أفهامهم على السواء مهما تبذّل في أساليبه وتسفّل في تراكيبه . " [2]

ويناصر لطفي السيد هيكل ، وينضمّ البرقوقيّ والرافعيّ الى المازنيّ . وقد أجمعوا على أنّ اللغة يجب ألاّ تقف جامدة ، بل يجب أن تُمَدّ بأسباب القوة ، وتعريب المصطلحات الحديثة ، وعلى أنّها يجب أن تتخفّف من فخامتها .

وكافحت البيان كفاح المستميت للبقاء في خلال الحرب العالميّة الأولى ، وما أن انتهت الحرب وشبّت الثورة في مصر حتّى احتجبت البيان سنة ١٩١٩ ، وقد انهكتها المعركة ، ولعلّها أرادت أن تفسح الطريق أمام النهضة الشاملة في الأدب ، وأمام تلك الأقلام التي قويت واشتدّت على صفحاتها لتقود الحركة الأدبيّة الى ذروتها .

وظهر فيما بين الحربين العالميّتين عدد غير قليل من المجلّات الأدبيّة الأسبوعيّة ،

---

١ العدد الرابع من السنة الأولى .

٢ انظر العدد الثامن من السنة الأولى .

تغصّ بالمقالات الأدبيّة في كلّ موضوع يخطر بالبال ، متّجهة تلك الوجهة الجديدة في الاهتمام بالفكرة ، ودراسة الموضوع ، وان اختلف الكتّاب في هذا تبعا لاختلاف ثقافاتهم من حيث ينابيعها ودرجتها ونوعها .

اشتهر من بين هذه المجلّات " السياسة الأسبوعيّة " ويحرّرها الدكتور محمّد حسين هيكل " والبلاغ الأسبوعيّ " ويحرّره العقّاد ، و " الجديد " ويحرّره المرصفيّ ، و " الرسالة " ويحررها الزيّات ، و " الثقافة " لأحمد أمين .

ولا يسعنا في هذه العجالة أن نلمّ بكلّ كتّاب المقالة في تلك الحقبة ، ولا أن نقف أمام كلّ كاتب من كبار الكتّاب نستقصي موضوعاته ، ونحلّل أسلوبه وفكرته ، ونبيّن مدى جهده وإسهامه في تطوّر المقال الأدبيّ ، وبحسبنا أن نذكر أن الكتّاب انقسموا فريقين ، فريق ظلّ مهتمّا بالصياغة ، وهم المحافظون الذين آثروا الأساليب الجزلة مع التجديد في الصور والمعاني والموضوع ، والذين أشفقوا على التراث العربيّ والتقاليد الشرقية أن يجرفها التيّار الغربيّ ، وكان معظم هؤلاء من الذين لم ينالوا حظّا كبيرا من الثقافة الأجنبيّة ، أو نالوا قدرا ضئيلا لا يُعتدّ به ، ومن هؤلاء الرافعيّ ، وقد ابتدأ يهتمّ بالشؤون العربية والإسلاميّة على صفحات البيان كما ذكرنا وكان أسلوبه – لمحاكاته الكتّاب القدماء في العصور الذهبيّة للأدب العربيّ – يكاد يستعصي على أفهام جمهرة القرّاء . ولكنّه تخفّف نوعا ما عندما ابتدأ يكتب في مجلّة الرسالة منذ سنة ١٩٣٤ الى وفاته في ١٠ من مايو سنة ١٩٣٧ وقد جُمعت المقالات التي كتبها بالرسالة في كتابه " وحي القلم " . وكان الرافعيّ يُعنى بما يكتب ولا يستهين بقرّائه ، وتجدّد في موضوعاته وإن كانت تدور حول الإسلاميّات والاجتماعيّات والأخلاق والوصف . ولم تكن الكتابة لديه فكرة ومعنى وعاطفة فحسب بل كانت الى ذلك فنّا وأسلوبا وصناعة .

وجد الرافعيّ المشكلات الاجتماعيّة التي ولّدتها الحضارة الحديثة تُعالَج بطريقة تخالف روح الدين ، وتعمل على التحلّل والفساد ، فأخذ يعالجها بقلم المسلم الذي يؤمن بأنّ الدين عنده لكلّ داء دواء ، فيكتب كثيرا عن المشكلة المزمنة مشكلة الفقر والغنى عدّة مقالات ، ويكتب عن مشكلات الزواج والمرأة مقالات كثيرة : " قصّة زواج " ، " فلسفة المهر " ، " زوجة إمام " ، " الطائشة " ، " فلسفة الطائشة " ، " أرملة حكومة " ، " لحوم البحر " ، " الجمال البائس " ، " في اللهب ولا تحترق "

كان الرافعيّ يمثّل في كتابته الفكرة العربيّة الإسلاميّة مع تجديد في الصورة والعرض

والفكرة . وقد عرف اللغة العربيّة معرفة لم تُتَح لكاتب معاصر حتّى قال عنه المازنيّ وهو من فريق المجدّدين : " وكان الرافعيّ أعلم أهل العربيّة بالعربيّة " ١ . ولم يستخدم الرافعيّ على الرغم من ذلك صورة قديمة أو قالبا محفوظا في استعاراته ، بل كان يستخدم ألفاظ اللغة في بناء صور جديدة ، وبرع في هذا الميدان براعة أثرت اللغة إثراء عظيما .

وثمّة ناحية أخرى في الرافعيّ جديرة بالملاحظة ، وهي قدرته على السخريّة والتهكّم ، ولا سيّما في خصوماته الكثيرة العنيفة . كان الرافعيّ قد نشأ في بيئة دينيّة متزمّتة ، فكان ردّ الفعل عنده هو المرح والسخريّة ، كما كان ذا عيلة ترهقه في القيام بشؤونها تكاليف الحياة ، وكان ذا عاهة حيث أُصيب بالصمّ التامّ وهو شابّ ، فخاف من سخريّة الناس فقابلهم بسخريّة أشدّ وأنكى ، وقد يتطرّف الرافعيّ في سخريّته فتنقلب الى هجاء فاحش ، وقد يعتدل فتأتي صورا عجيبة من أدب السخريّة تدلّ على قدرة فائقة فى التوليد والهزء وقوّة إدراك المفارقات بين مثله العليا وبين الواقع في الحياة وفي خصومه .

وكان الرافعيّ ذا مدرسة في الأسلوب له أتباع ومعجبون ، ومعظم أتباعه من هؤلاء الذين يرون رأيه في الحياة المعاصرة ، ويقيسونها مثله بمقياس المثل العليا العربيّة ، وقد حاولوا أن يقلّدوه في أسلوبه ، ولكنّ أحدا منهم لم يصل الى ما وصل إليه الرافعيّ من الصور البيانيّة ، وغاية ما وصلوا إليه هو محاكاة ذلك الأسلوب الجزل القويّ الخالي من الأساليب الأعجميّة .

ومن مدرسة المحافظين عبد العزيز البشرى ، ويمثّل الاتّجاه العربيّ المصريّ ، تشابه مع الرافعيّ في نشأته الدينيّة المتزمّتة إذ كان والده شيخا للأزهر ، ولكنّه لم يكن هو متزمّتا بل كان ردّ الفعل لديه الانطلاق المادّيّ والفكريّ ، ويمثّل بأخلاقه اللون المصريّ المحلّيّ أو ما يُسمَّى " بأولاد البلد " في حبّه للحديث والنكتة وغشيان المقاهي والجلوس الى ذوي الفكر والنفوذ في ندواتهم الخاصّة .

كان البشرى من دعاة الأدب القوميّ المحلّيّ ، ولم يكن يريد أن نولّي ظهورنا الى الأدب العربيّ ، بل كان يريد أن يمثّل أدبنا العربيّ بيئتنا الخاصّة ، ويدلّ على السمات المصريّة بما فيها من وداعة وسلاسة وغيرة على مصلحة الوطن ، بحيث لا يكون أدبنا صورة من الأدب القديم ، بل تكون لكلّ بيئة عربيّة أدبها فهناك أدب عربيّ مصريّ ، وأدب عربيّ سوريّ ، وأدب عربيّ عراقيّ وهكذا .

١ انظر مجلة الحديث العدد السادس من سنة ١٩٣٧ .

ولذلك كانت كلّ مقالاته التي جُمعت في كتابه "المختار" وفي كتاب "المرآة" تمثّل البيئة المصريّة بمشكلاتها الاجتماعيّة والأدبيّة، مع حفاظ على اللغة ومقوماتها، ومع قدرة على النكتة والدعابة التى اشتهر بها المصريّون.

ومن هؤلاء أحمد حسن الزيّات صاحب مجلّة الرسالة وقد درس بالأزهر حقبة طويلة ثمّ درس الحقوق بفرنسا، ويمثّل الأناقة في الأسلوب مؤمنا بأن الأدب فنّ وكلّ فنّ صناعة، مؤمنا بأن بالأسلوب يتميّز الكاتب، وقد دافع عن نصاعة الأسلوب وقوّة الأداء وحلاوة الصياغة في كتاب سمّاه "دفاع عن البلاغة".

وقد جمع ما كتبه في الرسالة من مقالات في كتاب سمّاه "وحي الرسالة" في أربعة أجزاء، وظهر له أخيرا جزء أخير سمّاه "ضوء الرسالة". وكانت مجلّته مدرسة تجمّعت فيها كلّ الأقلام القويّة من شتّى أرجاء العالم العربيّ تُعنَى كل العناية بالتراث العربيّ والقيم العربيّة الإسلاميّة، وقد احتجبت الرسالة سنة ١٩٥٣ بعد عشرين عاما من جهادها. ولكنّها استأنفت صدورها سنة ١٩٦٣ بمعونة الدولة ولايزال الزيّات يوالي كتابة مقالاته التي بلغت الغاية في أناقة العبارة، وطرافة الموضوع حيث يتخيّره من المشكلات التي تمسّ الحياة، ويمثّل فيه وجهة النظر المحافظة، فنراه في هذه الأيّام يكثر من الحديث عن الاشتراكيّة وعن القيم الجديدة في الحياة ومدي ملاءمتها لتقاليدنا.

هذا ويمثّل المدرسة المجدّدة العقّاد والمازنيّ. أمّا العقّاد فابتدأ يكتب مقالاته منذ سنة ١٩٠٨، وكلّما تهيّأ له منها مجموعة أخرجها في كتاب فله "خلاصة اليوميّة" و "الفصول" و "ساعات بين الكتب" وغيرها.

والعقّاد وإن قرأ كثيرا في الأدب العربيّ القديم إلاّ أنّه قرأ أكثر في الأدب الغربيّ وبخاصّة باللغة الانجليزيّة وما تُرجم إليها، وكان يقرأ ثمّ يتمثّل ما يقرأ، ثم يكتب عنه مقالا في الصحف الكثيرة التي كان يتولّى تحريرها. وقد سبق أن ذكرنا كيف أسهم في تحرير مجلّة "البيان"، ويُعتبر العقّاد من أكبر من قدّموا الثقافة الغربيّة الى قرّاء العربيّة، لا نقلا وتعريبا وإنّما يقدّم إليهم خلاصة ما يقرأ مزوّدا برأيه الخاصّ، وعليه طابعه المتميّز.

ولا يُعنَى العقاد ببهرجة الأسلوب، وإنّما يُعنَى بصحته وقدرته على الأداء، ويهتمّ بالمعنى اهتماما بليغا، ومن أهمّ خصائصه الاعتماد على المنطق الحادّ، والقدرة على التحليل والتعليل والإفادة من قراءته الكثيرة، فيأتي مقاله حافلا بأفكار من الشرق

والغرب والقديم والحديث. وهو كثير الاعتداد برأيه وبنفسه، وقد دخل في جدل كثير وخصومات حادّة مع جمهرة من معاصريه من أجل هذا.

وإذا تناولنا إحدى هذه المجموعات التي ضمّت مقالاته، وبخاصّة تلك التي نشرها في البلاغ الأسبوعيّ منذ سنة ١٩٢٦ وجدنا موضوعات طريفة معظمها غربيّ تعتمد على الثقافة الغربيّة في أساسها، ففي "ساعات بين الكتب" نجد مقالات مثل: "حبّ المرأة"، و "الغيرة"، و "النقد"، و "في الماضي"، و "كتاب سادهانا"، و "بيتهوفن"، و "الموسيقى"، و "أزياء القدر"، و "حرّيّة الفكر"، و "البطولة"، و "الوطنّية"، و "العقل والعاطفة"، و شكسبير"، و "توماس هاردى"، و "قصّة العقل والعاطفة"، و "هنريك أبسن"، و "الحبّ والغزل والإحساسيّة في التصوير"، و "روسو، وفولتير والساخر — الى غير ذلك من المقالات المتنوعة الأغراض والموضوع.

لقد تطوّر المقال الأدبيّ على يد هذه المدرسة التي يمثّلها العقّاد، وغني بالفكرة وعمقها وبالدراسة والتحليل، ولم يعد أدب اللفظ والعبارة الطلّيّة والأسلوب الفخم، أعطت هذه المدرسة معايير جديدة للمفهوم الأدبيّ، معظمها مأخوذ عن مقاييس الأدب الغربيّ.

ولا يزال العقّاد يوالي نتاجه الى أن تُوُفّي عام ١٩٦٤، وإن قلّت كتابته للمقالة، وكثر اهتمامه بنشر الأبحاث والكتب، واشتهر بدراساته للشخصيّات التاريخيّة من الشرق والغرب. وله مدرسة ومعجبون ولكن قلّ منهم من بلغ مبلغه في كثرة اطّلاعه وغزارة مادّته وقدرته على الهضم والتمثّل دون أن يفقد شخصيّته.

أمّا المازنيّ فكان في أوّل أمره من روّاد الثقافة الغربيّة مع التزمّت في الكتابة والعناية الفائقة بأسلوبه فجمع بين الحسنتين ولكنّ اعتماده اعتمادا كلّيّا على الصحافة في رزقه جعله يتخفّف كثيرا جدّا من هذا التزمّت، وصارت له قدرة عجيبة في اصطناع الأساليب التي تكاد تقرب من العامّيّة دون أن تفقد أصالتها العربيّة.

ويمتاز بسخريّته اللاذعة، وهى ردّ فعل لأمور كثيرة منها البيئة الدينيّة التي نشأ فيها ومنهاما لاقاه فى صباه من ضغط عليه من والده، ومنها أنّه كان قميئا، مصابا بالعرج، وإحساسه بعاهته جعله يتهجّم على الناس قبل أن يتهجّموا عليه، ولكن بأسلوب عذب طريف، وأدبه ليس موضوعيّا وإنّما كلّ مقالاته تدور حول نفسه وإحساسه بما حوله، وكثيرا ما يتّخذ نفسه موضعا للسخريّة، وينظر الى الحياة من خلال تلك النفس الشفّافة التي قُتّر عليها في رزقها.

وقد اختار لمقالاته العديدة أسماء تدلّ على سخريّته من الحياة ومن في الحياة وما فيها ولم يعد يعبأ بشيء وامتدّت تلك السخريّة حتّى شملت عصارة نفسه وجهد حياته فنرى عناوين مثل " قبض الريح " و " حصاد الهشيم "، و " خيوط العنكبوت " و " صندوق الدنيا " . وكأنّه كان ينتقم من الحياة في سخريّته ، تلك الحياة التي لم تصبه إلّا بالأوصاب والضيق .

لقد تطوّر فنّ المقالة عند المازنيّ ، فكان في أوّل حياته يحفل بدراسة موضوعه ويجمع بين ما قيل عنه في الشرق والغرب ، ويخرجه مجوّد الأسلوب ، ولكنه عدل عن ذلك وأخذ يستوحي تجاربه وحياته الماضية والحاضرة ، ولا يجري وراء تجويد أو يتأنّى لاختيار لفظة أو صوغ عبارة، بل يرسل الكلام على أعنّته كأنّه الحديث الدارج ، مع قدرة بالغة في ضرب المثل والصور الواقعيّة ، والتهكّم المرح وبخاصّة من نفسه وأهل بيته .

والحديث يطول لو رحنا نتتبّع كلّ الكتّاب المجدّدين والمحافظين بمصر وفي العالم العربيّ اليوم ، ولكن بحسبنا أن ذكرنا هؤلاء الذين كانوا طليعة وروّادا في فنّ المقالة الأدبيّة . وهم نموذج في ميولهم وأغراضهم وثقافاتهم المتباينة وأساليبهم لكتّاب المقالة الأدبيّة في العالم العربيّ وبخاصّة في لبنان الذي ازدهرت فيه الحياة الأدبيّة وبخاصّة بعد التحرّر من الاستعمار التركيّ ، ونيله الاستقلال وظهرت فيه مجلّة " الأديب " ومجلة " الآداب " تحملان ثمرات أقلام تقدّمية كثيرة جديرة بأن يُفرَد لها دراسة خاصّة .

عمر الدسوقيّ
كلّيّة دار العلوم
في القاهرة

THE DANCE WITH ZOOMORPHIC MASKS AND OTHER FORMS OF ENTERTAINMENT SEEN IN ISLAMIC ART

BY

RICHARD ETTINGHAUSEN

The study of the art of painting in the Muslim world has so far been mostly centered on the establishment and characterization of schools and of the œuvre of certain artists and, to a lesser degree, on the iconographic content and the development of the represented scenes. Comparatively little work has been done on other fruitful avenues of research, for instance, the exploration of the paintings and, for that matter, of other forms of figural representation as *documents of history*, particularly of social and cultural history. Yet, authentic and usually unbiased as they are, the scenes which mirror contemporary events and customs seem preeminently suited for such investigations. Efforts in this respect have so far been devoted mainly to the forms and changes of fashion, [1] of arms and armor, [2] Sufi practices, [3] and Ottoman festivals. [4]

On the basis of such pictorial evidence from the Islamic world, a peculiar type of performance, also found in many other civilizations, that is, a spectacle or dance enacted by persons fully or partially dressed up as animals, will be discussed in the following pages. This material is all the more valuable as no clear and specific literary references in early Muslim sources have so far been found, although two later European travelers have noted the phenomenon, which they observed with great curiosity. [5]

---

[1] Joseph M. Upton, "Notes on Persian Costumes of the Sixteenth and Seventeenth Centuries," *Metropolitan Museum Studies*, II (1930), 206-220; Hermann Goetz, "The History of Persian Costume," *A Survey of Persian Art*, III (London-New York, 1939), 2227-2257.

[2] Hans Stöcklein, "Arms and Armour," *A Survey of Persian Art*, III, 2555-2585.

[3] Sir Thomas W. Arnold, *Painting in Islam* (Oxford, 1928), 111-114; Hellmut Ritter, "Philologika XV. Farīduddīn ʿAṭṭār III," *Oriens*, XII (1959), 87-88.

[4] Metin And, *Kırk Gün, Kırk Gece* (Istanbul, 1959).

[5] John Covel, *Diary*, ed. James T. Bent in *Early Voyages and Travels in the Levant* (London, 1893), 215-216; G. C. Drietsch, *Historia magnae Legationis Caesareae susceptae per Damian. Hugo Virmondtium* (Vienna, 1721), 455-56. Both passages are quoted in Alessio Bombaci, "Rappresentazioni drammatiche di Anatolia,"

One representation of such a dance has been known for a long time, since this particular drawing, originally part of the Ardabīl Library, but later owned by the Public Library in Leningrad, was published in 1912 by F. R. Martin, and in 1923 was attributed by E. Kühnel to the well-known artist and draftsman of everyday subjects, especially in pastoral settings, Muḥammad-i Haravī (pl. III).[1] Here, within a landscape, three figures, completely dressed up as goats, gambol in animal fashion; only the human hands and feet, as well as the peculiar stance of the figures and the fact that two of them carry clappers or castanets, indicate that these are not real animals. They are, however, not the only dancers in the design, as at the top three additional figures perform very exaggerated steps accompanied by equally exaggerated gestures. It seems also significant that one of the high conical caps worn by these dancers is decorated with bells, which are also applied to the cap of a third type of dancer, to be seen in the upper left corner, the only one of this category. The latter's headgear is also adorned with the tail of an animal which is made to flutter by means of bizarre gestures; especially eccentric are the movements of his arms with their overlong sleeves. The music for these performers is provided by four men in the lower right foreground, who play the tambourine, a panpipe, and two types of drum. A similar drawing, based on this design, was once in the collection of Miss Jessie Beck and is now in the British Museum.[2] In it one notes, however, only two goat dancers and the artist also omitted the singular dancer with bells and animal tail on his cap. In the copying process, the direction of the figures was also reversed and the free space made available by the omitted figures was filled with trees, which therefore seem to be only of compositional and not of intrinsic significance. A third version of the design, a delicately tinted drawing like the one in the British Museum, is in the Freer Gallery of Art in Washington (pl. IV).[3] This is the only rendition which carries a signature—though possibly apocryphal—of one "Mīrzā Muḥammad

---

Oriens, XVI (1963), 190-91. The present article does not consider a very special form of such masquerading, the dressing up of *prisoners* in the hides and furs of many different animals; this happened in 1573 at the Court of the Mughal Emperor Akbar, and was illustrated in a miniature of an *Akbar-nāmeh* of the Victoria and Albert Museum (W. Staude, *Moghul-Maler der Akbar-Zeit* [Wien, 1935], fig. 33).

[1] Ernst Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient* (Berlin, 1923), pl. 66.

[2] Arnold, *op. cit.*, 112-113, pl. xlvii; B. Gray, "A Persian Drawing of Dancing Dervishes," *British Museum Quarterly*, IX (1934), 1-2.

[3] N° 07.157. Size 171 x 93 mm. Drawn in black with faint color and gold.

al-Ḥusainī" and a date "122" which most likely should read 1022 H. (that is, A.D. 1613).[1] Compositionally, it stands halfway between the Leningrad and London versions, inasmuch as it includes again the dancer with the oddly raised arms, although this time he wears no bells and the animal tails now decorate the high conical hats of the two dancers not dressed up. This drawing features also a large and two smaller trees, thus taking up a secondary motif introduced by the London composition.

In addition to these already published examples, there exist at least three others which are practically unknown. The first, another tinted drawing, though listed by E. Blochet in an exhibition catalogue of about 1932,[2] was at that time not illustrated and it furthermore disappeared from sight after that show, to be rediscovered only recently (pl. V). To judge by its style, it is slightly later than the other versions, but still within the Shāh ʿAbbās period, that is to say, from the second or third decade of the seventeenth century, having probably been executed in Isfahan. It is the freest in the handling of the constituent elements and it also emphasizes different aspects. There is now no doubt that these are actors dressed up as billy goats, since human hands, legs and feet are clearly visible under the short skins, and two of the dancers carry clappers. On the other hand, their horns are now longer and more curved than in the other drawings. Only one of these figures, the one on the left, is actually seen dancing, while the other two, one of them standing, the other sitting, seem to be involved in declamatory speech-making. The drawing of the landscape, with its large tree and rock, leaves room only for two more non-masked performers who are of the type wearing the broad kulāh ending in an animal tail. As usual, they are involved in very energetic steps and are seen waving their arms which are covered by overlong sleeves, the one on the left also turning his head to watch his companion. The scene is completed by the band in the lower right corner; but there are now five musicians, because a bearded man blowing a long straight horn has been added to the ordinary complement.

[1] It was customary in the early seventeenth century to leave out the zero in a date (see F. Sarre-E. Mittwoch, *Zeichnungen von Riza Abbasi* [München, 1914], 52, remarks on pl. 15 and also the dates in pls. 16, 20, 21, 37 and 47a; E. Mittwoch, "Zu Josef von Karabacek's 'Riza-i Abbasi'. Eine Entgegnung," *Der Islam*, II [1911], 212, n. 1).

[2] E. Blochet, *Catalogue of an Exhibition of Persian Paintings from the XIIth to the XVIIth Century formerly from the Collections of the Shahs of Persia and the Great Moguls held in the Galleries of Demotte, Inc.* (New York, n.d.), 39, n° 108, there called "Tauris, first half of the XVth Century."

A fifth version appeared recently in London. This later copy has again three dancers dressed up as goats and shown in the same attitudes as the Leningrad leaf; it has, however, a unique feature, as one of the non-masked dancers carries a long stick with three sets of jingles to stress the rhythm of his steps. [1] Finally, an artistically inferior sixth version of the same general type was seen by the writer in the Tehran art market in the mid-fifties, though unfortunately no record of the number and position of the dancers has been kept.

It is clear from this list that the subject must have had a wide and unusual appeal at the time—ca. 1565 to 1625—especially as there may be further versions still hidden while others are now lost. The meaning of these drawings becomes therefore a matter of unusual interest. Sir Thomas Arnold was the first to try to identify these dancers; he designated them as wandering dervishes of a more unorthodox type and he has been followed in this interpretation by E. Blochet and several other scholars. The only more specific support for such an assumption was tentatively provided by Miss Grace Dunham Guest who (in her notes on the drawing in the Freer Gallery of Art) pointed to an essay by Professor Mehmet Fuad Köprülüzade, entitled *Influence du chamanisme turco-mongol sur les mystiques musulmans* (Istanbul, 1929). Although this paper speaks of ecstatic dances, fantastic (though not zoomorphic) appearances, use of cattle bones as rattlers, and the worship of trees as shamanistic survivals among early Turkish Sufis, these parallels, if one may so designate them, do not seem close or characteristic enough to admit of an interpretation of the various drawings as representations of heterodox dervishes; nor do pictorial representations of the more orthodox forms of the dhikr (pl. II) help us in our quest for an identification, since their common elements—outdoor action and a circular dance movement to the tune of a few musicians, usually playing the flute and the tambourine—show none of the peculiar and, therefore, telling features which characterize the various drawings under discussion.

A different interpretation was proposed by Ernst Kühnel who entitled the scene "Tanzmusik," while Franz Rosenthal saw in the different figures of the drawings "wandering musicians and entertainers, two of them dressed up in goat-skins." [2] In this secular interpretation, these two scholars were followed by Alessio Bombaci

[1] The writer is greatly obliged to Mr. Basil Gray for having kindly shown him this drawing. It is a later copy of the Leningrad leaf.

[2] *Humor in Early Islam* (Leiden, 1956), frontispiece and p. ix, n° 1.

who was able to place these scenes into the larger context of dramatic and dance performances in countries bordering on Iran, including those in which actors dressed up as animals. [1] Using the researches of Georg Goyan, he referred in particular to such displays in Armenia which are alleged to date from as early as the tenth century and are common in the thirteenth (pl. XV). [2] He could also quote two European writers. During the festivities organized in Adrianople by Sultan Mustafa IV, in celebration of the circumcision of his son Muḥammad, one of these visitors, the earlier of the two, the Englishman John Covel, had actually witnessed, in the early seventeenth century, how Armenian and Turkish actors (the latter from the borders of Persia and sometimes dressed in Persian costumes) "often mix severall sorts of beasts in their gambals, and in every play always enter'd in a large Dear (like our hobby horse) . . . pulling and biting them." [3]

It now seems possible to give further support to this second interpretation. But first, a more general remark may be permitted. If these drawings really showed a group of dervishes, and in particular members of a Sufi brotherhood, in the act of performing a mystic dance, there would be only one form of attire, not three different ones; they would hardly act with such deliberately exaggerated gestures, even underlining them with a jingle-stick, and they would show one or two of the participants in an unconscious state (see pl. II). Secondly, Professor Hellmut Ritter recognized in the single dancer with the curiously raised arms—as if he were trying to imitate a fluttering bird—a close parallel to the *curcunabaz*, a performer of grotesque dances in the Karagöz plays, where the figure wears, however, the high pointed cap found on the head of the two other figures of the drawings (pl. VI). [4] These *curcunabazlar* perform usually with or after the boy dancers (*köçekler*); for instance, at the celebration of a circumcision or for the amusement of a rich Aga. [5] They are

---

[1] Bombaci, *op. cit.*, 188-190.

[2] Georg Goyan, *2,000 let armyanskogo teatra*, Tom pervyĭ: *Teatr drevneĭ Armenii po pamyatnikam material'noĭ kul'tury y drevnim tekstam* (Moskva, 1952); Tom vtoroĭ, *Teatr srednevekovoĭ Armenie po pamyatnikam*, etc., (Moskva, 1952). This publication was at first not available to me, but Professor Bombaci kindly sent me some photostats of the illustrations, of which one is here reproduced as pl. XVI.

[3] John Covel, quoted in Bombaci, *op. cit.*, 191.

[4] Hellmut Ritter, *Karagöz, Türkische Schattenspiele*. Dritte Folge. Mit Beiträgen von Andreas Tietze, (Wiesbaden, 1953), 25 n. 1, and fig. 100, after which our pl. VI has been made.

[5] *Ibid.*, 4, 25, 269, 293.

therefore purely secular types for comic entertainment. This explains their exaggerated movements and gestures, as well as their peculiar headgear—features which are also to be found in the six Persian drawings. It may even be that this form of grotesque dance existed at a much earlier time, since figures performing such an act occur on polychrome painted pottery bowls of ca. 1200 (pl. VII). Thirdly, and this seems even more important, there are several other scenes, so far not noted, in which persons are at least partially dressed up as animals and performing in a purely secular setting.

Nearly contemporary with the Leningrad drawing is an illustration in a manuscript of *Yūsuf ve Zulaikhā* by Jāmī in the University Library in Istanbul (MS persan 1318, f° 50b) which the typescript supplement to the catalogue describes as follows:

> L'arrivé de Potiphar à la ville accompagné de sa future épouse Zuleykhā et les habitants de la ville en train de les divertir en jouant à la flute et au tambourin (pl. VIII).

Indeed, two tambourine players and one flutist play for a group of dancers, three of them children, in the lower left corner. More significant is a group in the upper right corner, where a tambourine player in a reddish-grey coat and wearing the well-known conical hat ending in an animal tail, plays for a person close to him, who carries over his head a reddish-brown bull-head mask and uses a stick and what might be a clapper to mark the rhythm of his steps. Unfortunately, the manuscript has no colophon with specific information as to its date and place of production, but we are fairly safe in attributing the painting to Shiraz and the period of 1575 to 1585. Shiraz was at that time a mere provincial center, which would explain why it was prone to include a more folkloristic element in its iconography, in contrast to the versions of the same subject executed in the contemporary royal workshops of Qazvin and Khurasan where the same scene shows only musicians and boy dancers.

The custom must have lingered on practically to our time, for the same motif occurs on a *qalamkār* hanging made in the workshop of one ʿAbd al-Khāliq about the turn of this century, and now in the collection of the U.S. National Museum in Washington.[1] Here within a polylobed arch (like those found in *miḥrābs* and *sajjādas*) one finds a repeat pattern made with the help of wood blocks which show scenes from the traditional Iranian literature (for example,

[1] Division of Ethnology, n° 401560. Men dressed up as animals appear also on Qajar metalwork.

"Lailā holding the figure of the prostrate Majnūn in her lap with wild and tame animals around them" and of "Farīdūn riding on the cow Birmāyeh"), buildings (mosques, isolated minarets, churches with a cross on the steeple, palaces, and lampposts), various animals (elephants and peacocks), and finally a man with a fierce bull-head mask dancing with another figure (pl. IX).

Naturally one wonders to what time and place this form of popular entertainment (and it seems that all three types of performers in the series of Persian drawings should be classed in this category) is first traceable. It seems that the man with the animal mask appears already (though not for the first time in Islamic art) on mid-thirteenth century silver-inlaid brass objects, most likely made in Syria. They have remained undiscovered until now due to the fact that they occur in a place where one would hardly expect them—in inscriptions, though very unusual ones; that is, in a bizarre type of anthropomorphic writing in which the figural elements practically obliterate the lettering. But there is no doubt that in at least two objects, a canteen in the Freer Gallery of Art (pl. X, 1 and 2) [1] and a large tray in the Cleveland Museum of Art (pl. XI), [2] they occur in four and two places respectively. Each time the figure is dressed in ordinary human fashion, but carries the head mask of an animal. It is hardly possible to identify the type of animal depicted, although in none of these cases does the artist seem to have rendered a horned or bovine creature, but rather a genus with a protruding muzzle or snout of a more general, terrifying nature.

There exists from this period at least one example which *seems* to represent a human figure completely dressed up as an animal. A medallion on the neck of the so-called Blacas Ewer in the British Museum, made by Shujāʿ b. Manʿa in Mosul in 629/1232, contains a design which was interpreted as a dancing monkey by the late D. S. Rice (pl. XII). [3] It is, however, rather unlikely for a simian to play

[1] The only description of the object so far published is by M.S. Dimand, "A Silver Inlaid Bronze Canteen with Christian Subjects in the Eumorfopoulos Collection," *Ars Islamica*, I (1934), 17-21. The inscriptions occur in fig. 3. Another form of entertainment is shown on the left of the top figure where a man is seen riding backwards on an animal.

[2] Howard Hollis, "Two Inlaid Brasses," *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, XXXIII (1946), 40, pl. on p. 43.

[3] The Ewer is illustrated in *A Survey of Persian Art*, VI, pl. 1329; see D.S. Rice, "Inlaid Brasses from the Workshop of Aḥmad al-Dhakī, al-Mawṣilī," *Ars Orientalis*, II (1957), 310. Professor Rice was the first to observe the motif of the dancing monkeys and to discuss it.

with castanets in both hands, and since this behavior forms a direct parallel to the Persian dancers dressed up as goats (pls. III-V), the question arises whether this should not be considered as another case of an entertainer masquerading as an animal. Although the interpretation of this scene by itself remains admittedly ambiguous, there exists still other evidence which makes it fairly certain that this is a masked human dancer.

There is first a circumstantial, literary clue. The *qarrād*, or handler of trained monkeys, is a figure known from early Islamic times, [1] and, being very popular, he has also been incorporated at some length into the work of such litterateurs as al-Hamadhānī (358-398/969-1008) who refers to him in his twentieth *maqāma*, and Ibn Dāniyāl (d. 710/1310) who introduces him in his second shadow play, *ʿAjīb wa-gharīb*, where the various entertainers at an Egyptian fair appear in their characteristic manner. [2] In addition, Paul Kahle, E. Graefe, R. R. Zed, and Enno Littmann have provided us with the repertory and "spiel" of the modern Egyptian *qarrād*. [3] From these ancient and modern sources we know that the performances of the trained monkeys consisted of pantomimes imitating certain forms of human behavior (the walk of different age groups, gestures during various types of work), of the animal's clever reaction to suggested situations (for example, his eagerness or reluctance to marry certain ladies), of dances and jumps, and finally, of riding a trained goat. But specific as these descriptions are—even to the point of mentioning that the monkey wears at times one or another form of human headgear—there is no reference in the medieval or modern texts to dancing with castanets (nor, for that matter, to the pretense of reading a book, a point which will presently be discussed).

Further evidence establishes the fact that the dressing up as animals,

---

[1] I. Goldziher, "Die Handwerke bei den Arabern," *Globus*, LXVI (1894), 205, quotes Ḥassān b. Thābit and Khālid b. Ṣafwān, indicating that this performer existed in Medina in early Islam; his trade was common in the second and third century H. A pre-Islamic reference to the *qarrād* is found in the Syriac *Physiologus* (*Das Buch der Naturgegenstände*, ed. and tr. Karl Ahrens [Kiel, 1892], p. 5 of text, p. 37, n. 4 of translation).

[2] E. Graefe, in E. Graefe, G. Jacob, P. Kahle and E. Littman, "Der Qarrād," *Der Islam*, V (1914), 94-95 (for al-Hamadhānī); G. Jacob, "Ein ägyptischer Jahrmarkt im 13. Jahrhundert," *Sitzungsberichte der kgl. Bayerischen Akademie, München, Philos.-Philol.-Histor. Klasse*, n⁰ 10 (1910), 31-32; G. Jacob, "Der Qarrād," 95-98; G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, 2nd ed. (Hannover, 1925), 72-82 (for Ibn Dāniyāl).

[3] "Der Qarrād," 98-106.

and particularly as monkeys, is much older in the Near East than the thirteenth century. If we start with the earliest evidence, we can point to a bronze lamp in the Musée du Louvre which is related to those from the Eastern Roman Empire; it was, however, found by R. Ghirshman in Susa and seems to date from the Parthian period. On the lid of the cover for the oil intake is the fully sculptured figure of a monkey (pls. XIII and XIV).[1] The way in which this figure sits, carries its head, and is seen reading a scroll—all this points to a masked actor rather than an animal. If this should be the case, and it seems most likely that it is, the custom must have existed many centuries before the Muslim period. Also, a connection with late antique popular spectacles suggests itself at once.

The link between this pre-Islamic Near Eastern example and the continued custom in the thirteenth century, demonstrated by the inlaid bronzes, is a passage in the *Kitāb al-Aghānī*.[2] It refers to an episode at the court of the Umayyad Caliph al-Walīd b. Yazīd (743-744 A.D.), which is described as follows: [الوليد بن يزيد] . . . أرسل الى أشعب فجاء به فألبسه سراويل من جلد قرد له ذنب . . . "He (the Caliph) sent (somebody) to Ash'ab and he brought him and he clothed him with trousers of monkey skin and he had a tail." We even have a pictorial record of the Umayyad period which reflects this custom, because the painting on the vault of the apodyterium in Quṣair 'Amra shows a seated bear playing a stringed instrument to the tune of which a monkey, standing on his hind legs, claps his front paws (pl. XXV, lower). The music-making bear leaves little doubt that one faces here again a dressed-up ensemble of human entertainers.

All this evidence of figural or literary nature constitutes enough material to reconstruct the physical aspect of the zoomorphic dance which has existed in Iran and various parts of the Arab world from pre-Islamic to modern times. However, being concerned in this discussion only with pictorial representations of this form of entertainment, questions as to its origin, specific meaning, and the social standing of the performers need not be considered here, especially as literary and anthropological research in this field is almost entirely lacking.

---

[1] Olov R. T. Janse, "On the Origin of Traditional Vietnamese Music," *Asian Perspective*, VI (Hong Kong, 1962), 151 and pl. iii. I am grateful to Dr. Janse for the opportunity to discuss with him this object, which he was the first to publish, and for his kindness in putting the two photographs here illustrated at my disposal.

[2] Būlāq edn., VI, 123-124; Cairo edn., VII, 46. I am greatly indebted to Prof. Oleg Grabar for having kindly drawn my attention to this passage.

There remains but one aspect of the subject which should, at least, be mentioned. Why is it that entertainers masked as animals occur in Arabic *writing* (though this type of script should rather be called pseudo-writing)? In trying to answer this question one has to consider all the background decoration of these "inscriptions." It contains many elements of pre-Islamic art, such as imaginary beasts and, what is even more important, duels with various monsters; there are, furthermore, other scenes of violence. [1] In this context, the artists were therefore prone to use age-old imagery and fantastic and fearful subjects. The masked dancers fitted very well into such a repertory; they may even have meant more than an awe-inspiring spectacle, as they could have represented another throwback to an earlier stage of historical development when such dances had a religious significance which, though only dimly felt, may have been akin to certain heterodox Sufi practices and thus have been appropriate in such a setting. At the same time these images must be regarded as part of the new imagery of daily life which the rising middle class of the urban centers had introduced into Islamic art and which were particularly abundant in the middle of the thirteenth century.

There are, possibly, even two other explanatory factors which may have been conducive to this epigraphic feature. About this time, the splendid art of the book in Armenian Cilicia (a region just to the north of Syria) made use at times of the man in the animal mask (pl. XV) [2] and cosmographical manuscripts, especially of al-Qazwīnī's

---

[1] For a related inscription on the Blacas Ewer of 1232, see D. S. Rice, *The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art* (Paris, 1955), fig. 29. The author of this article is preparing a publication on this and related forms of writing.

[2] For illustrations see Goyan, *op. cit.*, II, figs. 81, 81A, 81B; Sirarpie Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire* (Cambridge, Mass., 1945), pl. xxv, fig. 1 (dated 1260). The theme of an actor with an animal mask appears even earlier in Byzantine art, for a duel with one participant dressed up in this manner occurs in an eleventh-century fresco in Santa Sophia in Kiev (Goyan, *op. cit.*, I. fig. 89). The significance of this fresco in the context of theatrical representation was already noted by Metin And (*Bizans Tiyatrosu* [Ankara, 1962], fig. 16 and Appendix). For very graphic though slightly later examples (ca. 1280 etc.) from the Latin West, see J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges* (Paris, 1960), chap. 6, fig. 12.

There exists also Armenian lettering which incorporates such masked figures (pl. XVI), but Professor Der Nersessian kindly informed me that "these letters with animal masks are of a fairly late date"; according to her, even letters with human heads appear in Armenian manuscripts only in the 14th century (letter of February 26, 1964). Both these features occur earlier in the Muslim world, so that this *epigraphic* usage could apparently not have come from an Armenian source; the influence seems to have come rather from the Muslim milieu to the Armenian illuminators.

ʿAjāʾib al-makhlūqāt, began to be illustrated. The latter nearly always contain miniatures of the dog-faced men of the Island of Seksār (pl. XVII) and therefore presented an iconographically related subject, which could have helped to stimulate the imagination of a metal-worker. On the other hand, since the earliest Arabic illustrations of these cynocephali (and even still earlier European versions, such as a relief in Vézelay) show these creatures in the nude, [1] they cannot be the exact prototypes of the animal-headed figures in the pseudo-inscriptions, as these wear human clothes. Without having at present definite clues as to which of these conditions were of special significance, one can nevertheless say that they all served to create an artistic koine which brought about the intrusion of this unexpected element into Arabic epigraphy.

Naturally, the dance with zoomorphic masks is not the only instance in which figural renditions of various forms of entertainment appear in the arts of Muslim countries from the high Middle Ages down to fairly modern times. Such scenes are chiefly to be found in very specific periods and areas. At the earliest, they can be traced in Egypt under the Fatimids, in the eleventh and twelfth centuries, when artists were for the first time able and willing to render extensively scenes of daily life and to do so with a fair amount of realism— [2] thereby revealing a new attitude toward life and art which was probably due to the influence of the now all-important bourgeoisie, especially that of the merchants. They make their next appearance in Syria and Iraq in the late twelfth and thirteenth centuries, under the Ayyubids, Zankids, and the last of the Abbasids, when, on inlaid bronzes and in miniature painting, this realistic approach found its richest expression during the Muslim Middle Ages. After that they can be found in Iran, from about 1500 on—that is, mainly in the Safawid period, when a pastoral and lower-class realism is part of a new "anti-classical" attitude; and, finally, they can be traced in Mughal India and Ottoman Turkey, whose pictorial arts have a strong realistic tendency. Typical

---

[1] R. Wittkower, "Marvels of the East. A Study in the History of Monsters," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), 175 and pl. 43e (from the earliest Qazwīnī MS dated 678/1280, Munich, cod. arab. 464, f° 211b and pl. 43f from Vézelay). Professor Der Nersessian indicated to me that the cynocephali in Vézelay and in scenes of the Pentecost in Armenian manuscripts of the first half of the 13th century are meant to represent strange people in remote lands to whom the Gospel had been preached.

[2] R. Ettinghausen, "Early Realism in Islamic Art," *Studi Orientalistici in onore di Giorgio Levi Della Vida*, I (Roma, 1956), 250-73.

examples are the representations of wrestlers which occur first on a Fatimid luster plate—the scene includes even an umpire and a watchful audience (pl. XVIII)—and then on Ayyubid and Zankid bronzes (pl. XIX). [1] The matches could not be better explained than with the words of E. W. Lane in his *Manners and Customs of the Modern Egyptians*:

> Wrestling matches are also sometimes witnessed in Egypt: the combatants (who are called 'muṣáreʿ-een,' in the singular 'muṣáreʿ,') strip themselves of all their clothing except their drawers, and generally oil their bodies; but their exercises are not remarkable, and are seldom performed but for remuneration, on the occasion of festivals, processions, etc. On such occasions, too, mock combats between two men usually clad only in their drawers, and each armed with a sabre and a small shield, are not unfrequently witnessed: neither attempts to wound his adversary: every blow is received on the shield. [2]

Even for the last-mentioned mock battles with harmless weapons, we can find the perfect illustrations in inlaid medallions on a basin made for the Ayyubid Sultan al-ʿĀdil II (pl. XIX, 2) and on a tray made for Badr al-Dīn Luʾluʾ of Mosul. [3] In the same way a Fatimid luster dish (pl. XX) illustrates this passage from Lane's *Manners and Customs*:

> Sometimes two peasants contend with each other, for mere amusement, or for a trifling wager or reward, with 'nebboots,' which are thick staves, five or six feet long: the object of each is to strike his adversary on the head. The nebboot is a formidable weapon, and is often seen in the hand of an Egyptian peasant: he usually carries it when on a journey... [4]

This form of fencing, or to use a term used in Egyptian English-language publications, this "stick-dancing game" is nowadays called *taḥṭīb* in Egypt, where it is popular in rural areas and has also found a place in that most modern of urban entertainments, television. [5]

---

[1] D. S. Rice, "Inlaid Brasses from the Workshop of Aḥmad al-Dhakī al-Mawṣilī," 308, fig. 33a and pl. 8a, after which our pl. XIX, 1 was made; see also fig. 33b and pl. 9f (from a tray made for Badr al-Dīn Luʾluʾ of Mosul).

[2] Everyman's Library, n.d., 357-58.

[3] D. S. Rice, *op. cit.*, 310 and pl. 8d, after which our pl. XIX, 2 was made; see also pl. 9h (from a tray made for Badr al-Dīn Luʾluʾ).

[4] *Ibid.*, 357. Two Mamluk miniatures in a not yet identified text show the practice of this game in fifteenth-century Egypt; one of them even indicates that it could be played on horseback (Mohamed Mostafa, "Darstellung des täglichen Lebens in der islamischen Kunst," *Bustan*, n⁰ 2 [Wien, 1960], 38-39, figs. 22, 23).

[5] A. Tawfiq, "The Big Theatre of Arab T. V.," *Egypt Travel Magazine*, n⁰ 107 (July, 1963); see also Galal Eid, "The Ninth Festival of Amun at Luxor," *op. cit.*, n⁰ 91 (March, 1962), figures on pp. 14 and 16 where the game is called "taḥṭīb" and "stick-dancing game." Dr. Harold Glidden pointed out to me that the word occurs in Hans Wehr, *A Dictionary of Modern Written Arabic*, ed. Milton Cowan (Wiesbaden, 1961), 186, where it is designated as an Egyptian dialect term.

The Historical Museum in Bern owns a water-color drawing made in Egypt, which gives us the nineteenth-century aspect of this entertainment (pl. XXI). [1] Another early piece of such pictorial evidence is a carved wooden panel with various acrobatic acts from the Fatimid period (pls. XXII and XXIII) and executed in the same style as the panels which were originally in the Lesser Western Fatimid Palace of 450/1058. [2] Other acrobats and dancers appear on thirteenth-century metalwork (pl. XIX, 3), [3] and pottery (pl. XXV, upper), as well as in Indian paintings from the fifteenth to the early seventeenth centuries (pl. XXIV), and in many other places.

Ibn Dāniyāl's shadow play of the various performers at a fair in thirteenth-century Egypt points to several other entertainers whose acts can be matched with medieval representations. In this way, we are able to recognize that the two dancing monkeys on al-Dhakī's basin are the trained animals of a *qarrād* (pl. XIX, 4). In the play, the monkey is asked to dance like an equilibrist; accordingly, one of them is seen balancing a cup in this manner. As to the little stand between the animals, this is a usual prop in many of the animal demonstrations and is therefore an appropriate element in the composition. Another performer is the trainer of bears, called "Abū 'l-waḥsh" (the father of wild beasts) in the play. He is undoubtedly shown in at least one inlaid scene which presents a man between two erect bears which he seems to balance (pl. XIX, 5). There is still one other composition on the same inlaid basin which could belong to this repertory of entertainers: the man riding on a lion (pl. XIX, 6). This is not the usual confrontation of man and lion in the form of a prince on the lion hunt; nor does it seem to have astrological connections, as in that instance it is usually a female sun who is riding Leo, the symbol of her *domicilium*, and not an old bearded man holding a dagger and turning back so as better to twist the lion's tail. Even a third possibility—a saint on a lion—seems unlikely, as in that particular iconographic setting he usually rides calmly, at times handling a snake, while the inlaid figure is shown in an aggressive and agitated action quite unbecoming to a holy man. This leaves only the *sabbā'*, or lion

---

[1] The writer is indebted to Professor G. Redard for his kindness in procuring a photograph of this painting in the Bern Museum. Its subject is remarkably close to that on the Fatimid luster plate (pl. XX).

[2] K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt*, I (Oxford, 1952), pl. 38.

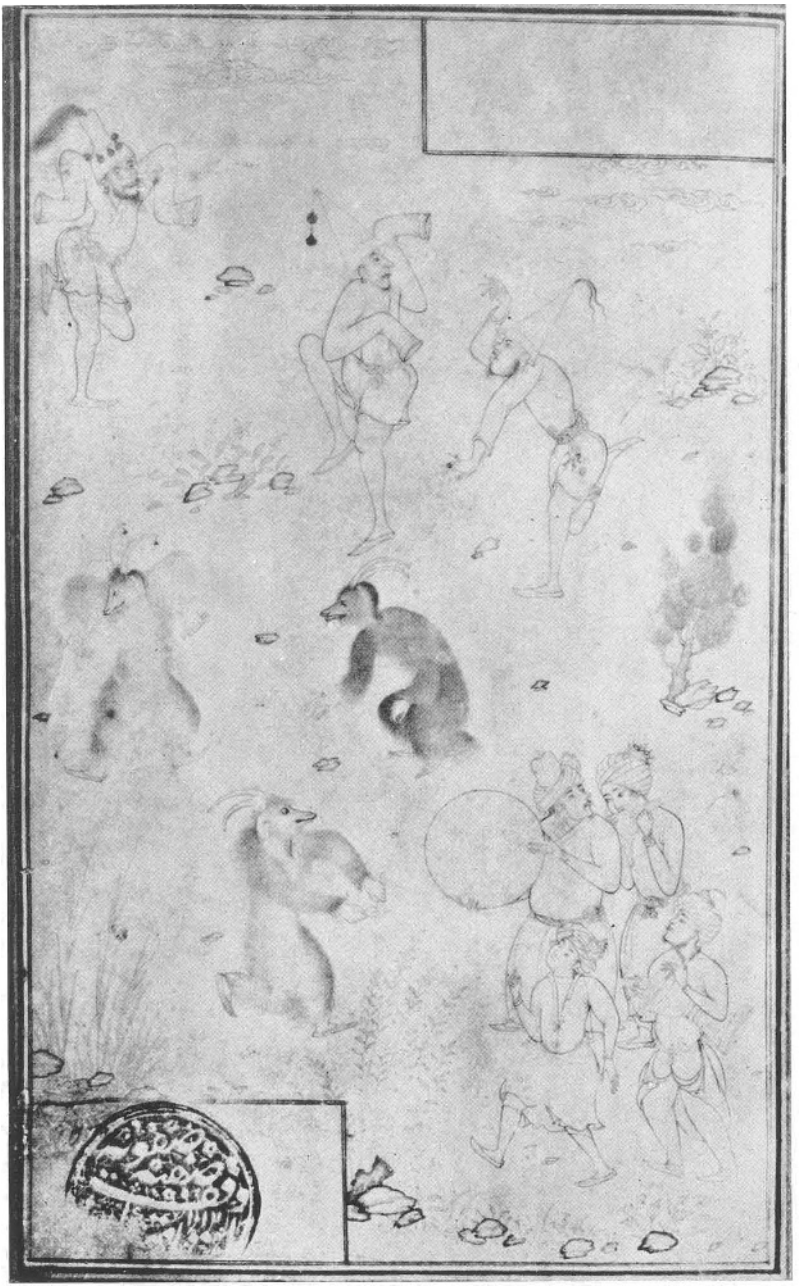
[3] D. S. Rice, *op. cit.*, 310, figs. 33c-f and pls. 8e and 9i (our pl. XIX, 3 was made after Rice, pl. 8e); see also our pl. VIII, lower center.

tamer; and his behavior on the lion (which is probably drugged) seems quite in keeping with such an interpretation.

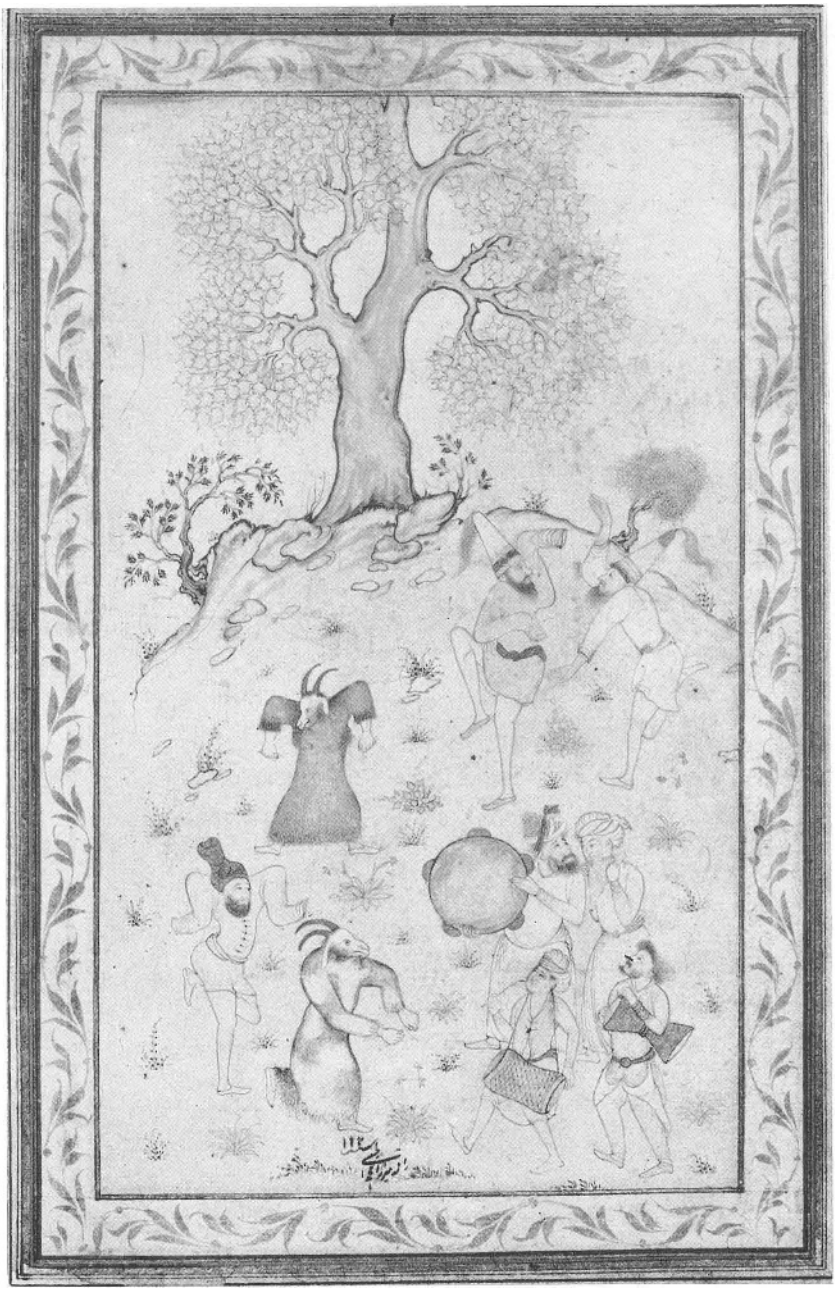
This short survey allows us to make one final remark. Although the various forms of entertainment here mentioned are probably of a decidedly popular nature, the portrayal of such scenes on luxury goods—silver-inlaid bronzes, luster- or polychrome-painted pottery, and fine wood carvings—indicates their decided appeal to the wealthy and even the palace. It will be recalled that many of the scenes here illustrated are from royal objects. This admits of two conclusions. Although the "princely cycle" showing the enthroned ruler, or scenes of war, the hunt, and the courtly entertainments of dance, music and drinking, are all-important in Islamic art, they are not the only source of artistic inspiration. Popular entertainments of various forms had also a decided appeal, just as myths, legends, and themes of the pre-Islamic era continued to exert a persistent influence. On a higher level, it might then be postulated that it was out of this crossing of the royal and the popular—that is, of the hierarchical, ceremonial and static court procedure with the realistic, informal and mobile every-day middle-class life—that the flowering of the Fatimid arts of the eleventh and twelfth centuries and of the Seljuq-Ayyubid arts of the second half of the twelfth and thirteenth centuries was born.

RICHARD ETTINGHAUSEN
Freer Gallery of Art
Washington, D.C.

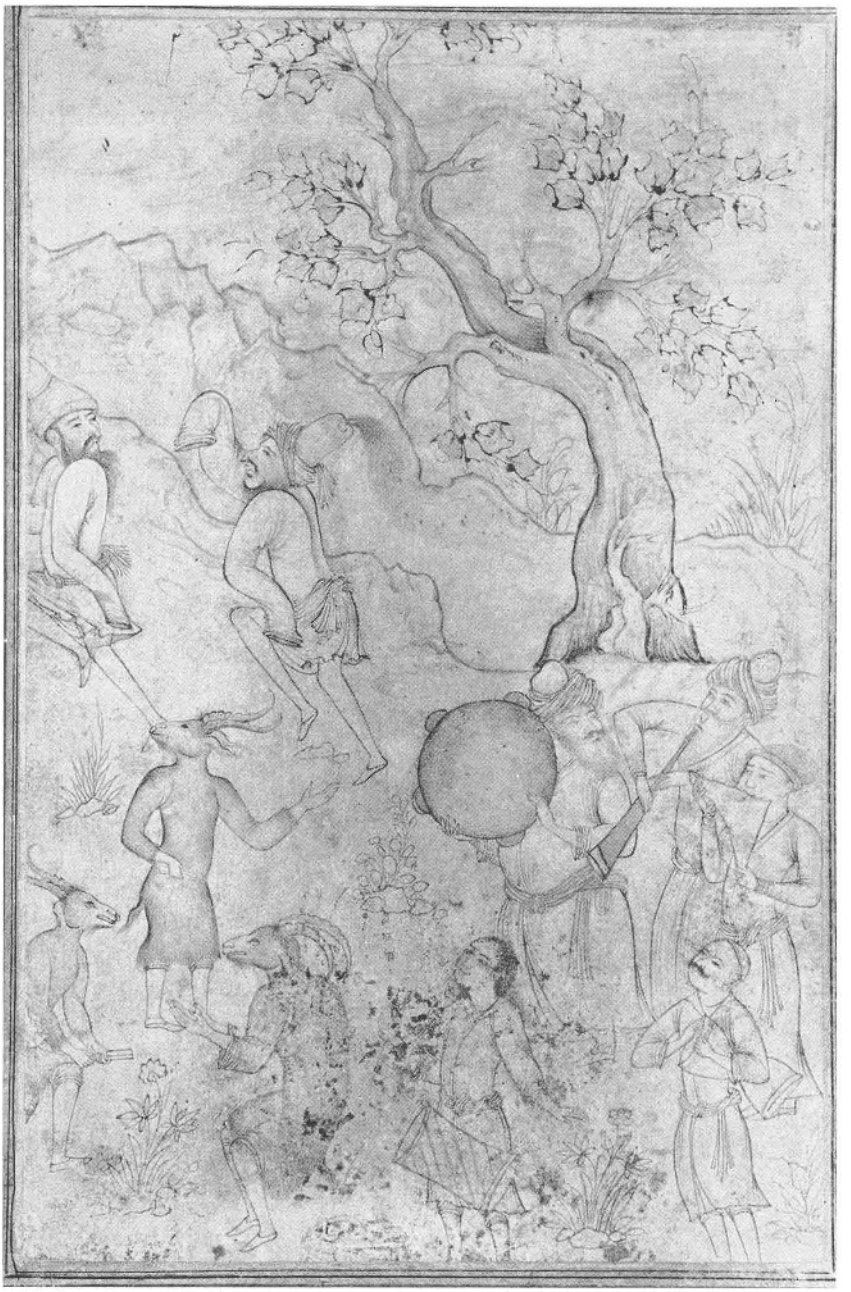
The Dance of the Sufis and their Shāhids. "From an Anthology of Persian Poets." Herāt, 930/1523. Freer Gallery of Art (Washington, D.C.), n° 32.54



"Entertainers" in the Manner of Muḥammadī. Leningrad State Library (After F. R. Martin)



"Entertainers," Attributed to Mīrzā Muḥammad al-Ḥusainī, 1022/1613. Freer Gallery of Art (Washington, D.C.), n° 07.157



"Entertainers" in the Manner of Reẓā-ye ʿAbbāsī. Private Collection

Performer of Grotesque Dances (*Curcunabaz*) in a Karagöz Play (After H. Ritter)

Fig. 1. Polychrome Painted Bowl with Horsemen and Grotesque Dancers, ca. 1200. Formerly A. Garabed, London.

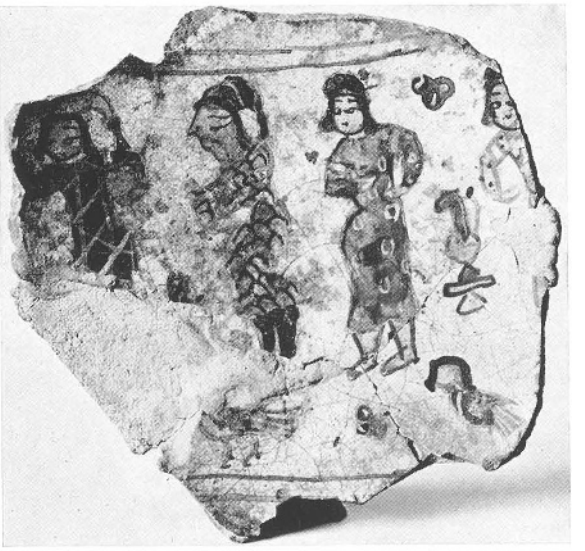


Fig. 2. Polychrome Painted Pottery Fragment with Grotesque Dancers. Metropolitan Museum of Art (New York)

PLATE VIII

"Entertainers Performing While Potiphar Meets Zuleykhā," from a MS of *Yūsuf ve Zuleykhā* by Jāmī. Istanbul University Library, MS persan 1318, f° 50b. (Photograph courtesy Prof. Nejat Diyarbekırlı)

PLATE IX

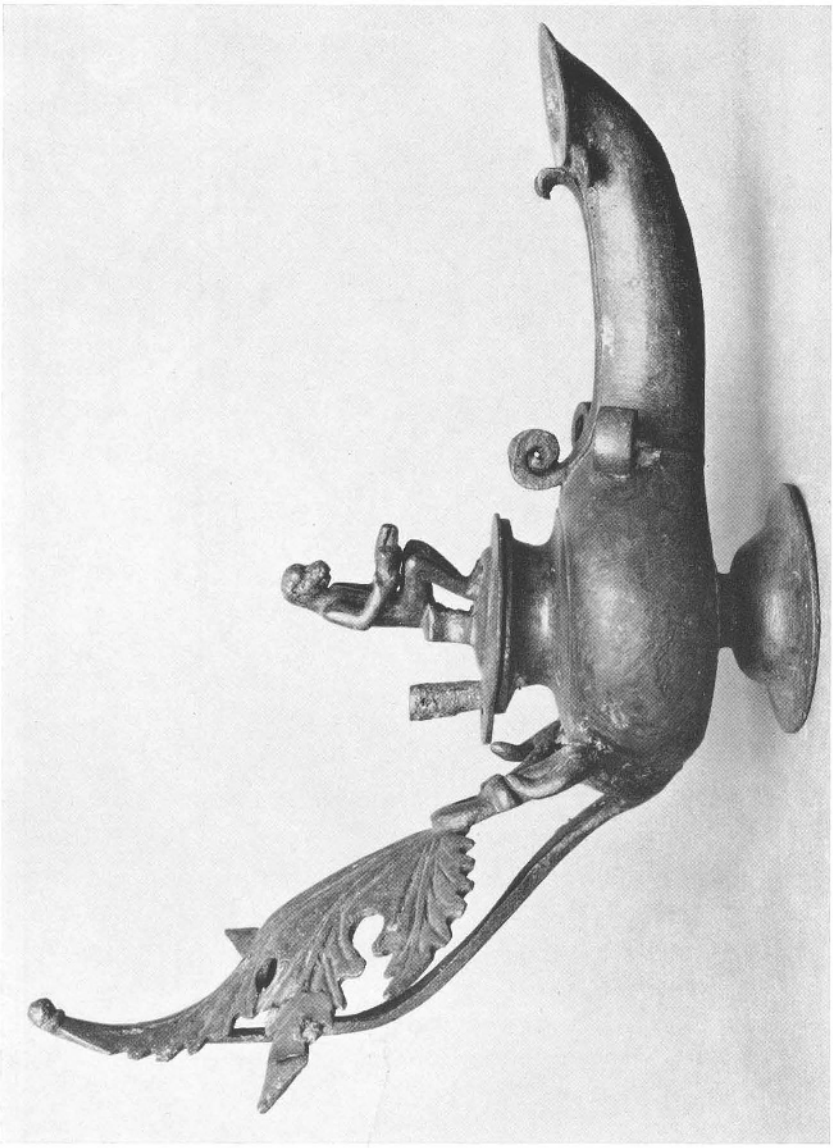
"Dancer With Animal Mask." Detail from a *Qalamkār*. U.S. National Museum, Division of Ethnology (Washington, D.C.), n° 401560. (Photograph courtesy o the Museum)

Details of Anthropomorphic Inscription on a Silver-Inlaid Bronze Canteen. Syria, Ayyubid Period, Mid-13th Century. Freer Gallery of Art (Washington, D.C.), n° 41.10

Detail of Anthropomorphic Inscription on a Silver-Inlaid Bronze Tray. Syria, Ayyubid Period, Mid-13th Century. Cleveland Museum of Art. (Photograph courtesy of Dorothy Shepherd)

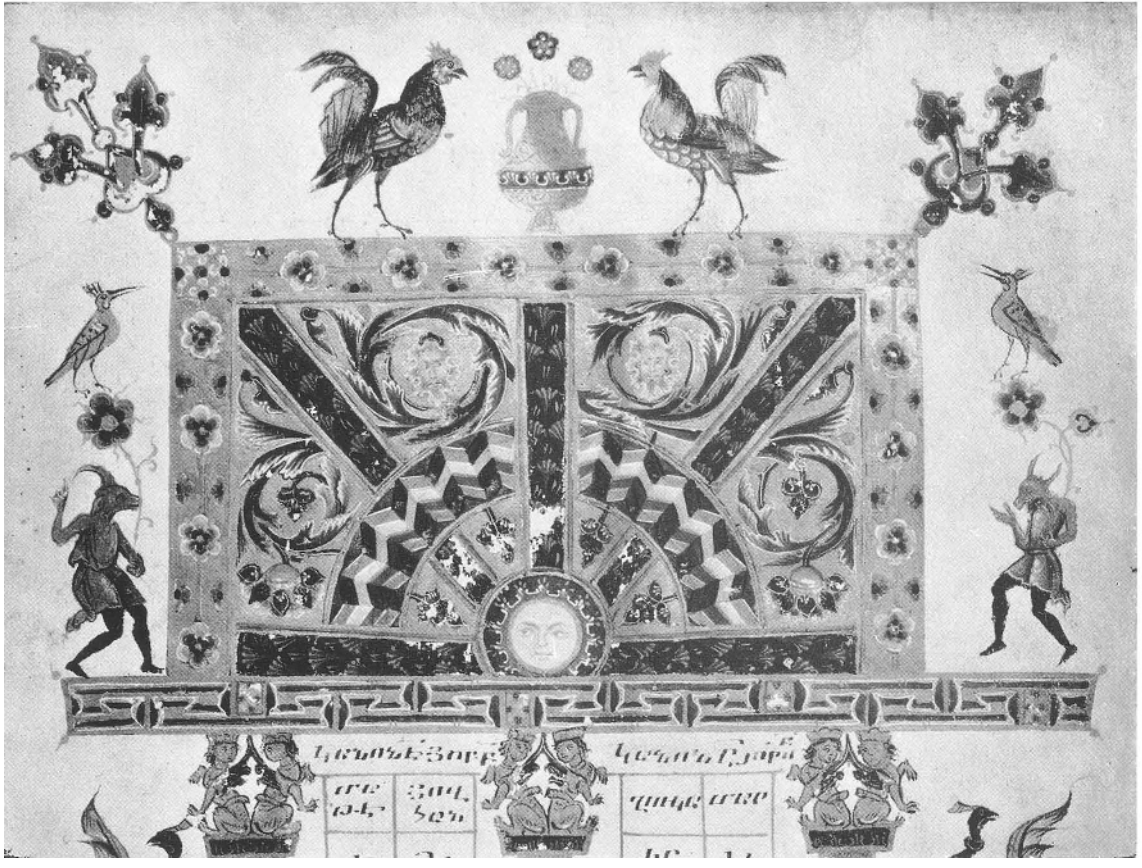
PLATE XI

Detail Showing a Dancer Dressed up as a Monkey. From the Blacas Ewer, Mosul, 629/1232, British Museum. (After *A Survey of Persian Art*)



Lamp Found in Susa, Musée du Louvre. (Photographs courtesy Dr. Olov R. T. Janse)

Lamp Found in Susa, Musée du Louvre.
(Photographs courtesy Dr. Olov R. T. Janse)



Detail from a Canon Table of an Armenian Gospel. Illustrated by T'oros Roslin, Cilicia, 1262. Walters Art Gallery (Baltimore), MS. W. 539. f° 8a (Photograph courtesy of the Museum)

Details from Armenian MSS. (After Goyan)

Dog-faced Men, Miniature from a MS of *ʿAjāʾib al-makhlūqāt* by al-Qazwīnī. Probably Iraq, ca. 1370-1380. Freer Gallery of Art (Washington, D.C.), n° 54.64b

PLATE XVII

Central Section of Fragmentary Luster Plate With Wrestlers, Umpire and Audience (at Top). Egypt, 11th or 12th Century. Museum of Islamic Art (Cairo), n° 9689

1

2

3

4

5

6

Fig. 1. Wrestlers. — Fig. 2. Mock Duel With Swords and Shield. — Fig. 3. Boy Dancers. — Fig. 4. Trained Monkeys. — Fig. 5. Bear Tamer With Two Bears. — Fig. 6. Lion Tamer.

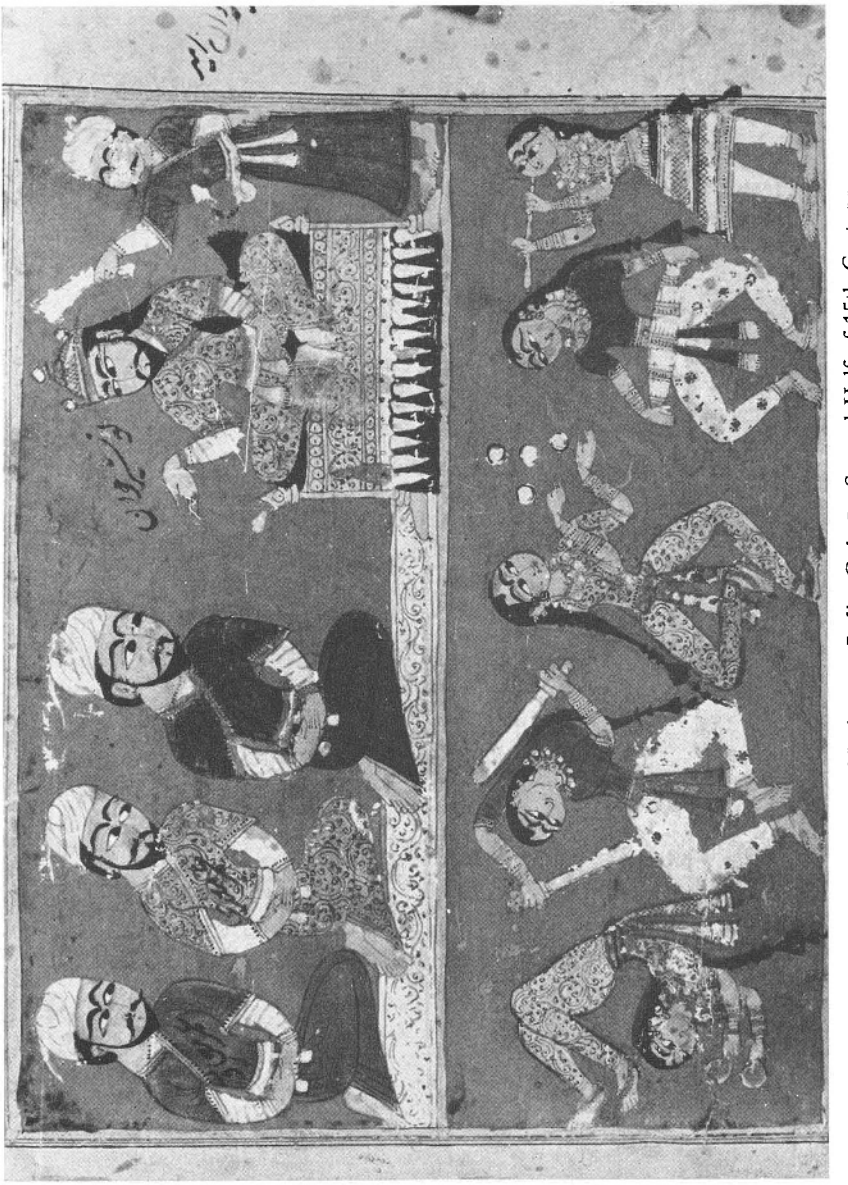
Figs. 1-6 Details from a Silver-Inlaid Basin made by Aḥmad b. ʿUmar al-Dhakī al-Mawṣilī for the Ayyubid Sultan al-ʿĀdil II, Abū Bakr, Syria or Egypt, 636-638/ 1238-1240. Musée du Louvre, n° 5991. (After D. S. Rice).

Luster Plate With Two Men Fighting With Staves. Egypt, 11th or 12th Century.
Museum of Islamic Art (Cairo), n° 14516

Water Color Drawing of Two Men Fighting With Staves. Made in Egypt, 19th Century. Historical Museum (Bern). (Photograph courtesy of the Museum and Prof. G. Redard).

Carved Wooden Panel With Acrobats. Egypt, 11th century. Coptic Museum (Cairo)

Carved Wooden Panel With Acrobats. Egypt, 11th Century. Coptic Museum (Cairo)



Acrobats Before King Nüshīrvān. India, Gujarāt, Second Half of 15th Century.
Preussische Staatsbibliothek (Berlin), Or. Fol. 4148, fº 57b

Pottery Ewer With Dancers. Persia, ca. 1200. Formerly Possession of H. Kevorkian, New York

Detail from a Painting in Quṣair ʿAmra (After A. Musil and others, *Ḳusejr ʿAmra*, II [Wien, 1907], pl. xxxiv)